

55.469

rupul μ

retorica poeziei

Două avatari ale retoricii

uterea creatoare a limbajului

text închis și text deschis

tura ca inductoare de câmp

mul ca obiect absolut

inea modelului triadic

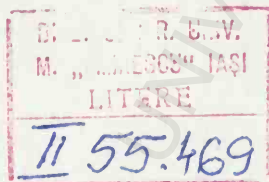
ezie a rupturii

retoric la mitic



UNIVERS

studii



Colecția STUDII

Jacques Dubois, Francis Edeline

Jean-Marie Klinkenberg, Philippe Michel

1991

1991

RETORICĂ, POETICĂ, STILISTICĂ

1991

1991

1991



00000

1991

1991

1991

1991

1991

Retorică, Poetică, Stilistică

Coperta: Done Stan
Redactor: Diana Alexandru

Volum apărut cu sprijinul
Ministerului Culturii din România
și al Comunității franceze din Belgia
(Communauté Française de Belgique).

GROUPE μ
Rhétorique de la poésie
Lecture linéaire, lecture tabulaire
© Editions du Seuil, 1990

Toate drepturile asupra acestei versiuni
aparțin Editurii UNIVERS
79739 București, Piața Presei Libere nr. 1

Grupul μ
Jacques Dubois, Francis Edeline
Jean-Marie Klinkenberg, Philippe Minguet

RETORICA POEZIEI

Lectură lineară, lectură tabulară

Traducere și prefață de
Marina Mureșanu Ionescu



006985
B.C.U. - IASI



editura **univers**
București, 1997

135.363
D.C.U., M. B.A. 1971
VOLUME

RETORICA POEZIEI – DUPĂ DOUĂZECI DE ANI SAU DESPRE ȘANSELE UNUI DISCURS POSTSTRUCTURALIST

„Corpul retoricii este perfect îmbălsămat;
nu mai rămîne decît să fie îngropat.”

Printr-un joc al meandrelor editoriale, cartea Grupului μ , *Retorica poeziei*, apare în versiune românească exact la două decenii după publicarea originalului (1977, Editions Complexe, Bruxelles). O întrebare firească se autoformulează: ce efect de noutate mai poate avea ea acum, ce mai rămîne astăzi dintr-un proiect ambițios la începuturile sale, dar care, ulterior, și-a dovedit destul de puțin productivitatea? Acum, cînd iluziile structuraliste s-au destrămat, iar *jam-session*-ul postmodern poate legitima orice. Excesul de rigoare, discursul împănăt de scheme și tabele a devenit oarecum suspect, iar cele mai gustate teorii sînt acelea construite pe concepte cît mai vagi, cît mai alunecoase, sfidînd orice parcelare a cunoașterii.

Retorica poeziei venea la șapte ani după *Retorică generală* (ed. Larousse, 1970, versiune românească de Antonia Constantinescu și Ileana Littera, ed. Univers, 1974). Autorul hexacefal, Grupul μ , devenit între timp tetracefal, își cîștigase o binemeritată notorietate. *Retorică generală*, apărută într-un moment de modă a taxinomiilor, încercase – și reușise în bună măsură – să pună ordine în domeniul controversat al „figurilor”, propunîndu-și să elaboreze o „teorie generală” a acestora. Cu ajutorul conceptelor operatorii de „suprimare”, „adjoncție” și „permutare” și mai ales printr-o terminologie nouă, derivată din conceptul de *metabolă*, figurile își găsiseră, în fine, locul în căsuțele unei grile coerente. *Retorică generală* a fost un succes, Grupul μ a fost foarte admirat pentru anvergura întreprinderii și pentru omogenitatea discursului care nu lăsa să transpară nici cea mai mică dizarmonie între cele șase „voci”. Din acest motiv, *Retorica poeziei*, șapte ani mai tîrziu, a fost primită cu un interes explicabil, așteptîndu-se o „aplicație” a teoriei „generale” din prima etapă. A reușit *Retorica poeziei* să convingă, să răspundă așteptărilor? Ceea ce s-a căutat mai întîi în ea a fost „devenirea” și productivitatea conceptelor din prima lucrare.

Ca și *Retorică generală*, *Retorica poeziei* exprimă cît se poate de bine momentul care a produs-o. Să amintim principalele repere. În

anii '70 începe să se manifeste un interes nou și crescut, un veritabil „engouement” pentru retorică, lucru ce nu era, probabil, fără legătură și cu apariția diferitelor ediții ale monumentalului *Dicționar de poetică și retorică* a lui Henri Morier (PUF, 1961). Numărul 16 (1970) al prestigioasei reviste *Communications*, „Recherches rhétoriques”, reunește numele mari ale momentului – Barthes, Genette, Bremond, Cohen, Grupul μ – care propunea sinteze, „mises au point” sau deschideau drumuri. Ca și simbolicul, ca și narativul, retoricul începe să fie peste tot. Se fac raportările necesare și obligatorii la vechea retorică, se reface istoria, se studiază „splendoarea și decăderea” retoricii, mai toate revistele importante dedică numere tematice domeniului. Marea aspirație a momentului, *știința literaturii*, în căutarea propriei esențe, întrevide în retorică un colac de salvare, acel element de rigoare de care avea nevoie ca să se legitimizeze ca știință și pe care, singură, lingvistica – „știința-pilot” a momentului – nu îl putea furniza într-o manieră destul de convingătoare pentru literații „pur sînge”. Asistăm la apariția, în acea perioadă, a mai multor retorici: generală sau generalizată, restrînsă, particulară, nouă, a imaginii, a titlului, a visului, a romanului, a povestirii etc. Se analizează mecanisme de *retorizare* și se încearcă definirea cît mai exactă a *retoricității*. Figura devine o „unitate retorică”.

Se poate percepe în *Retorica poeziei* dubla deplasare care s-a produs. Pe de o parte, o restrîngere a sferei, față de vechea retorică, ca urmare a unei „mișcări seculare de reducere a retoricii”¹. Noua retorică „restrînsă” se va limita la o teorie a figurilor, privilegiind ideea unei metaforicități esențiale a limbajului poetic². Pe de altă parte, o lărgire a cîmpului retoric, prin transgresarea domeniului literaturii. Apar astfel „retoricile particulare”. Dintre acestea, cea a imaginii a cunoscut – din perspectiva Grupului μ – cea mai amplă dezvoltare, în ultima carte publicată sub semnătura colectivă a Grupului μ , redus de această dată la trei autori (F. Edeline, J. M. Klinkenberg, Ph. Minguet) – *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Paris, Seuil, 1991.

¹ V. G. Genette, „La rhétorique restreinte” în *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 36.

² În *Retorică generală*, Grupul μ numește metafora „figură centrală”, formulare pe care autorii par să o retracteze în *Retorica poeziei*, numind-o aici „inadvertență”, p. 19. (Toate trimerile din această prefață se referă la versiunea originală, Editions Complexe, 1977.)

În comparație cu *Retorică generală*, discursul din *Retorica poeziei* este mai fluid – dar și mai stufos –, mai „umanizat“, mai puțin sciențist, mai tatonant, mai puțin categoric, lăsînd, prin urmare, loc unei ambiguități a afirmațiilor. O ambiguitate, fără îndoială, necesară în pragul erei postmoderne, cînd suporturile structuraliste au căzut în desuetudine. Această ambiguitate, în parte voită, probabil, imprimă discursului un caracter ezitant. O ezitare contagioasă și pentru cititor, deoarece, la sfîrșitul lecturii, o sumă de întrebări subzistă.

Ce fel de retorică practică aici Grupul μ ? Se vorbește despre o „retorică lingvistică“, despre „mesaj retoric“, „text retoric“. O terminologie de multe ori platorică sau redundantă încarcă aparatul conceptual, generînd posibile confuzii. O anume indecizie e perceptibilă în definirea noțiunilor operatorii, în delimitarea domeniilor. Sau poate cele patru „voci“ ale grupului sînt acum mai distincte, mai puțin acordate decît în *Retorică generală*? *Poetica*, de pildă, este ea „teoria poeziei, adică a unui gen literar care este, fără îndoială, cel mai literar – deci cel mai retoric – dintre toate“ (p. 21) sau un „etos generic produs de o clasă particulară de discursuri poli-izotope – cea care organizează izotopiile multiple conform structurii modelului triadic“ (pp. 189-190)? O indecizie revine tot timpul și asupra genului gramatical al termenului „poétique“ cu atît mai ambiguu în franceză (atunci cînd articolul lipsește). Obiectul este poetica sau poeticul? În concepția Grupului μ , poeticul realizat în poem (deci poematice) exprimă cel mai bine specificitatea poeziei care încetează a mai fi legată doar de formele versificate, putînd fi extinsă și la alte forme literare (eventual și la alte manifestări decît cele verbale). Se poate vorbi despre o specificitate lingvistică a poeziei? Date fiind dificultățile ce se ridică în a surprinde o structură de limbaj proprie poemului, un procedeu retoric care să asigure „efectul de poezie“, autorii își fixează ca obiectiv central să distingă ceea ce este și ceea ce nu este de natură lingvistică în fenomenul poetic.

Conceperea textului drept „totalitate în funcțiune“ implică, pe de o parte, considerarea tuturor elementelor sale în relație și în intercondiționare reciprocă, pe de alta, înglobarea unor aspecte ce transgresează lingvisticul. Poemul este pentru Grupul μ un „obiect absolut“, o imagine redusă și mediată a lumii, funcționînd conform unui model triadic, ale cărui clase semantice, Antropos – Cosmos – Logos, se organizează după o schemă triunghiulară. Deplierea modelului triadic, descifrarea sa în cîteva texte strategice alese formează partea cea mai

seducătoare a cărții, cu toate că ideea relației triumphiulare care „rezolvă” prin limbaj contradicția *eu-lume* nu este nouă.

Avînd în vedere importanța pe care autorii o acordă dimensiunii semantice a poemului, conceptul de *izotopie* ocupă un loc central, izotopia (opusă alotopiei – absența izotopiei), ca omogenitate a unui nivel dat de semnificați, asigură, după cum se știe, o lectură uniformă a textului, fondată pe o coerență semantică. Grupul μ îmbogățește conceptul cu delimitări utile impuse de dihotomia conținut / expresie, evitînd o omologare pripită sau falsă a celor două niveluri. După o discuție a opiniilor preexistente (Greimas, Rastier etc.), Grupul μ propune o nouă definiție, mai tehnică: „proprietatea ansamblurilor limitate de unități de semnificație comportînd o recurență identificabilă de seme identice și o absență de seme exclusive în poziție sintactică de determinare” (p. 41). Proiectînd întreaga problematică pe fundalul teoriei generale a discursului, autorii realizează o tipologie textuală diversificată în trei categorii: 1) discursuri izotope; 2) discursuri cu alotopie proiectată (de izotopii pretextuale); 3) discursuri cu alotopie dată – la rîndul lor, de mai multe tipuri. Prin detalierea conceptului operator de izotopie, și terminologia se diversifică. Potrivit clasificării figurilor propusă de *Retorică generală* (metaplasme, metataxe, meta-sememe, metalogisme), în funcție de nivelul la care se situează, se va vorbi, respectiv, de izoplasmii, izotaxii, izosemii și izologii. Trebuie spus că, ulterior, această terminologie nu s-a impus.

Lectură lineară, lectură tabulară este subtitlul cărții. Lectura lineară, sintagmatică, deplasîndu-se de la *început* către *final* este considerată ca insuficientă, nereușind să dea seamă de simultaneismul intrinsec al elementelor textului poetic – „totalitate în funcțiune”. Dacă lectura lineară este uniformă și urmînd linearitatea textului în succesiunea elementelor sale, cea de-a doua „este rezultatul suprapunerii diferitelor lecturi a unităților unui text” (p. 58). Lectura tabulară este rezultatul lecturii lineare și al re-lecturii; lectura tabulară este poli-izotopă, neținînd însă seama de ordinea reperării izotopiilor: ea se definește ca un proces de activizare a sensului – textul poate fi parcurs pe mai multe planuri de descifrare, ceea ce se realizează atît prin relectură, cît și prin reevaluări succesive. Dacă avem în vedere și *forma* poemului, în sens material („image”), lectura trebuie să devină o percepere simultană, dintr-o singură privire, a textului în totalitatea sa.

Atît modelul triadic, cît și conceptul de lectură tabulară ar fi trebuit, ar fi putut să aibă o mare productivitate ulterioară dacă analizele propuse de Grupul μ nu ar lăsa să se înțeleagă faptul că rezultatul și punctul terminus al acestui tip de abordare sînt în principal niște tabele cu multe căsuțe și coloane cărora substanța fragmentată a poemului trebuie să li se supună. Scopul cititorului de poeme, ni se spune explicat, este „să îmbogățească neîncetat căsuțele tabelului“ (p. 163).

O dimensiune nouă față de *Retică generală* – și anunșind în același timp *Tratatul despre semnul vizual* – este ceea ce autorii înșiși numesc o *retorică a scriiturii*, în sensul „vulgar“ sau obișnuit. Terenul de aplicație este poezia concretă sau spațialistă – foarte la modă în anii '70 –, acel obiect artistic hibrid, de tipul caligramelor, situat între poezie și imaginea plastică, poem ce se construiește mai ales pe exploatarea metabolelor de suport (grafice și tipografice). Poemul nu este numai fapt de limbă, ci este în același timp și *figură*, în sens propriu. Substanța materială a poemului presupune o vizualitate a acestuia, îi impune o *formă*, iar luarea în considerare a acestei dimensiuni modifică implicit parametrii lecturii. Vizualitatea trece pe prim-plan în poezia concretă (obiectul analizelor din partea a doua a cărții), dar nu poate fi ignorată nici în poezia așa-zis „neutră“, obișnuită, care nu caută în mod expres efecte grafice spectaculoase. Sînt astfel luminate zone ale poeziei mai puțin exploatate pînă la momentul respectiv, iar această deplasare a atenției a pus în valoare una dintre dimensiunile fundamentale ale limbajului poetic, și anume *iconicitatea* sa.

Ne spune *Retică poeziei* multe lucruri în plus despre poezie, această „literatură esențializată“? Este aceasta din urmă mai exact definită, mai subtil circumscrisă? Ne oferă ea noi modalități de a o citi? Fără îndoială. *Retică poeziei* este o carte bogată, originală, necesară chiar prin porțile pe care le lasă deschise. Este, în fine, *Retică poeziei* expresia unui tip de discurs poststructuralist? Ea nu pare a fi scăpat de aporiile acestuia. Autorii înșiși vorbesc despre „orientarea structuralistă“ (p. 106) a abordării pe care o practică, ceea ce îi predispune la conceperea unui „binarism generalizat“ al conceptelor. Și totuși, ei construiesc un model triadic; și totuși, limbajul poetic le apare ca un limbaj care nu supune principiul non-contradicției, și deci nici logicii binare. Autorii concep tabularitatea lecturii ca pe un „demers atemporal“, deci în bună „tradiție“ structuralistă. Și totuși, un capitol întreg, capitolul III, *Izoplasmie și temporalitate*, este consacrat timpului și pe tot parcursul cărții se conturează o „retorică a

timpului". Nu o dată, autorii precizează că, tot în bună „tradiție“ structuralistă, problema *valorii* este pusă între paranteze. Și, totuși, este vorba adesea despre criterii axiologice, ideologice, despre adevăr, frumos și valori etice. Se pare că discursul poststructuralist nu poate fi decît contradictoriu. O rațiune în plus pentru a fi citit cu atenție. Ceea ce pare a fi totuși sigur, la sfîrșitul lecturii – și autorii își formulează clar convingerea – este ideea că viziunea viitoare a unei științe a literaturii rămîne cu totul iluzorie. Sîntem destul de departe de optimismul scientist și de rigoarea „tabulară“ a *Retorica generale*.

Marina MUREȘANU IONESCU

CUPRINS

PREFAȚĂ	I
INTRODUCERE	11
1. Retorică, literatură, poetică	11
1.1. Două avataruri ale retoricii	11
1.2. Poetica față în față cu retorica	12
2. Definiții și controverse	16
3. Ipoteze privind specificitatea poeticului	20
3.1. Intenția autotelică și cantitatea de mijloace	20
3.2. Puterea creatoare a limbajului	21
3.3. Text închis și text deschis	22
3.4. Experiența poetică și experiența mistică	22
3.5. Corelația dintre planul conținutului și cel al expresiei ..	23
 <i>Partea întâi: LECTURA POETICĂ</i>	25
 <i>Capitolul I: Izotopie și alotopie: textul retoric</i>	26
0. Introducere	26
0.1. Conceptele de izotopie și câmp în semantică și stilistică ..	26
0.2. Definiții ale izotopiei	29
0.3. Izotopii ale expresiei și ale conținutului	30
1. Izotopia conținutului	32
1.1. Condițiile izotopiei	32
1.1.1. Fundamentarea epistemologică	32
1.1.2. Condiția pozitivă	34
1.1.3. Condiția negativă; definiția izotopiei	36
1.2. Organizarea și dezorganizarea izotopiei	37
1.2.1. Gradul de coerență izotopică, gradul de alotopie și hiperizotopie	37
1.2.2. Limita inferioară a izotopiei	39
1.2.3. Izotopie și sintaxă	39
1.2.4. Niveluri de organizare izotopică și tipuri de alotopii	41

2. Izotopiile și lectura retorică	42
2.1. Rapel: tropul	42
2.1.1. Tropii și descompunerea semantică	42
2.1.2. Matricea tropică profundă	44
2.1.3. Tropii complecși	44
2.2. Alotopie și reevaluare	46
2.2.1. Lectura ca inductoare de câmp	46
2.2.2. Reevaluarea	47
2.2.2.1. Tipuri de reevaluare	47
2.2.2.2. Numărul și locurile evaluării	49
2.3. Teoria lecturii plurale	50
2.3.1. Alotopia, generatoare de poli-izotopie	50
2.3.2. Unitățile retorice	52
2.3.2.1. Definiție	52
2.3.2.2. Poli-izotopia ca structură de echivalență ..	53
2.3.2.3. Lectura tabulară și lectura liniară	54
2.3.3. Polisemia retorică	58
2.3.4. Tropi și moduri de conexiune între izotopii	62
2.3.4.1. Sinecdoca	62
2.3.4.2. Metafora	65
2.3.4.3. Metonimia	65
2.4. Tipologia discursurilor	68
 Capitolul II: Modelul triadic: semantica poemului	69
0. Introducere	
Funcția numită poetică și poezia	69
1. Semantica poemului: modelul redus	71
1.1. Autonomia conținutului	71
1.2. Poemul ca imagine	73
1.3. Rezumat	74
1.4. Legile reduției. Teoria lui Apostel	75
2. Poemul ca obiect absolut	77
2.1. Lectura tabulară a unui poem de Eluard	77
2.2. Sistemica izotopiilor într-un poem de Mallarmé	77
2.3. Categoriile fundamentale	79
2.4. Originea modelului triadic	80
3. Medierea	88
3.1. Medierea mitică și medierea poetică	88
3.2. Cele trei grade de mediere	90

3.2.1. Mediarea referențială	90
3.2.2. Mediarea discursivă	93
3.2.3. Mediarea retorică	95
3.2.4. Mediarea poetică și condițiile izotopiei	96
3.2.5. Poeticul și celelalte categorii estetice	97
3.2.6. Opoziție principală și opoziții secundare	99
3.2.7. Pertinența opoziției și a medierii	102
4. Relații între izotopii textuale și categorii fundamentale	104
5. Modelul triadic – o „formă adecvată“ de lectură	107
Capitolul III: Izoplasmie și temporalitate	109
1. Rolul timpului în transmiterea mesajelor retorice	109
1.1. De la paradigma simultană la sintagma succesivă	109
1.2. Planul expresiei	114
1.2.1. Relații între izotopiile expresiei și ale conținutului; izoplasmia retorică	114
1.2.2. Relația între perspectiva temporală și planul expresiei	115
1.3. Poezia și obiectivitatea timpului	116
2. Organizarea socială a timpului	118
3. Teoria ritmului	122
4. Structuri temporale ale discursului	127
5. Retorica timpului	134
5.1. Timp dezordonat sau haotic	134
5.2. Timp progresiv ireversibil	136
5.3. Timp reversibil	137
5.4. Timp elastic și proiecție temporală	140
5.5. Timp ciclic	142
5.5.1. Duplicarea sau protoritmul	144
5.5.2. Triplicarea sau evasi-ritmul	147
5.5.3. Multiplicarea sau ritmul	148
5.5.3.1. Repetiția ritmică convențională	148
5.5.3.2. Repetiția ritmică liberă	149
Capitolul IV: Lectura lineară	155
0. Introducere	155
1. Coerența discursului și succesivitatea	158
2. Strategii textuale	163
2.1. Lectura lineară ca lectură accidentată	163

2.2. Strategii ale medierii	165
2.2.1. Tensiuni locale și poziția termenilor conectori ..	169
3. Poetici non-mediatoare	171
3.0. O „poezie a rupturii“	171
3.1. Medierea refuzată	173
3.2. Medierea aleatorie	176
3.3. Medierea instabilă	178
Capitolul V: Instanța critică	182
0. Limitele cercetării	182
1. Valoarea artistică	185
2. Poezie și ideologie	193
2.1. Ideologia retorică	194
2.2. Ideologia poetică	196
2.2.1. Raportarea generală la ideologic	199
2.2.2. Raportarea la ideologii	202
2.2.2.1. Operatorii retorici	202
2.2.2.2. Termenii medierii	203
Partea a doua: LECTURI POETICE	207
Capitolul I: Fatrazia sau orchestrarea impertinenței	208
0. Introducere	208
1. Condiția de juxtapunere	210
1.2. Căutarea recurențelor	211
2. Compoziția și unitățile retorice	212
2.1. Căutarea alosemiilor	212
2.2. Reevaluări și mediere	214
2.3. Impertinența ca izotopie retorică	215
3. Structura sintactică	218
4. Concluzie: etosul disforic	220
Capitolul II: De la retoric la mitic.	
Un distih de Paul-Jean Toulet	222
0. Introducere	222
1. Identificarea izotopiilor	223
2. Identificarea cuplurilor de elemente opuse	229
3. Medierile	232

Capitolul III: Moduri ale izotopiei și strategia linearului într-un poem de Michel Deguy	238
0. Introducere	238
1. Proceduri de indexare	239
2. Articularea izotopiilor	241
3. Izotopii conjunctive și izotopii indicative	245
4. Lectura lineară a poemului	248
Capitolul IV: De la poetic la iconic	253
A. Cummings sau poemul ca punere în scenă	253
1. Cummings și poezia concretă	253
2. Poezie și reprezentare	253
3. Analiza nr. 1	255
3.1. Majuscula mobilă	255
3.2. Ocultare și dezocultare	255
3.3. Permutarea calificativă	256
4. Analiza nr. 2	258
5. Concluzie	258
B. Un poem concret de I. H. Finlay	259
0. Introducere	259
1. Structura retorică	260
1.1. Aspectul lexical	260
1.2. Aspectul sintactic	261
1.3. Aspectul iconic	262
2. Mediarea	265
2.0. Poli-izotopia	265
2.1. Unitățile mediate	266
2.2. Procesele mediatore	267
2.2.1. Unitate a semnificanților sau mediere perceptivă	267
2.2.2. Proximitate fonologică sau mediere plastică	267
2.2.3. Iconism și mediere semantică	267
2.2.4. Comunicare sau mediere informatică	267
2.2.5. Alegere sau mediere noetică	267
2.2.6. Mediere prin intermediul numerelor	268
3. Concluzii	268

Anexe

1. Analiza unui poem de Alfred Jarry	269
--------------------------------------	-----

2. Analiza unui poem de Paul Eluard	273
Traducerea citatelor	276
Bibliografie	289
Index	301

INTRODUCERE

1. Retorică, literatură, poetică

1.1. Două avataruri ale retoricii

După cum se știe, obiectul retoricii nu este stabil din punct de vedere istoric. *Grosso modo*, această retorică constituie în Antichitate un corp de doctrină extrem de vast, fiind în același timp, după Barthes (1970: 230 și urm.), tehnică, știință, obiect de studiu, morală și practică socială. Acest uriaș sistem instituțional este esențialmente orientat spre una dintre componentele sale: *persuasio*. Dar, așa cum au arătat mai mulți istorici, acest ansamblu a devenit extrem de sărac la moderni (și în special la clasicii francezi) (cf. Genette, 1970: 158 și urm. Florescu, 1971, 1973): de-a lungul secolelor, părți importante ale retoricii au intrat în câmpul altor discipline și, printr-o reducere progresivă, s-a elaborat o sinecdocă istorică a întregului pentru parte, numele retoricii nemaidesemnînd decît *elocutio*. Procesul reductor nu s-a oprit aici, deoarece *elocutio* este adesea înțeleasă ca teorie a tropilor, iar aceștia sînt foarte adesea reduși la cuplul metaforă-metonimie, devenit celebru datorită lui Jakobson și altora care văd în el o dicotomie fundamentală în universul semnificației, reducîndu-se chiar, uneori, toți tropii doar la metaforă...¹.

Această mutație istorică, schițată aici cu multă dezinvoltură, nu este singura, și la restrîngere se adaugă o deplasare: pe măsură ce retorica devine un repertoriu de *ornamenti*, ea tinde să nu mai fie percepută ca pertinentă decît în studiul discursurilor a căror funcție este, într-o anumită societate, ornamentală. De aceea, renașterea retoricii, pregătită de la începutul secolului – dar care a cunoscut o cotitură remarcabilă începînd aproximativ din anii șaizeci, – s-a manifestat nu

¹ Cazul extrem se întîlnește la M. Deguy (1969); dar și la Ruwet (1975), Kibédi-Varga (1963), Sojcher (1969) etc.

numai pe teren filosofic¹, unde ea a determinat fără întârziere apariția câtorva lucrări importante, ci și – sau mai ales – în acea zonă în care se întâlnește lingvistica și etica.

De la începuturi, retorica contemporană își vedea deci afirmate raporturile (a căror natură exactă continuă să fie confuză și astăzi) cu poetica (în sensul pe care l-au dat formalistii ruși acestui cuvânt) și cu semiotica literară².

1.2. Poetica față în față cu retorica

Desigur, asocierea, confuzia sau complementaritatea retoricii cu știința literaturii nu sînt o noutate. Deoarece științele se definesc mai ales prin situația pe care o ocupă în sistemul cunoașterii, o istorie a pozițiilor respective ale retoricii și poeticii n-ar fi lipsită de interes. Nu sîntem siguri că între *technè rhétorikè* și *technè poietikè* există într-adevăr frumoasa simetrie pe care a văzut-o Barthes („în primul caz, este vorba despre reglarea progresiei discursului de la o idee la alta; în al doilea caz, progresia operei de la o imagine la alta”; 1970: 178)³, și

¹ Schematizînd evoluția bimilenară a Retoricii, am lăsat deoparte lucrările care și-au propus, sub denumirea de „noua retorică”, să reconstruiască o teorie a rațiunii practice sprijinindu-se pe faptul că „a raționa nu înseamnă numai a deduce și a calcula, înseamnă de asemenea a delibera și a argumenta”. Chaïm Perelman, pe care l-am citat, este fără îndoială promotorul prin excelență al unei astfel de abordări (cf. Perelman și Olbrechts-Tyteca, 1958). El însuși a dat totuși dreptate unora dintre predecesorii săi, mai cu seamă celor din școala americană, aproape necunoscută în Europa, grupați în jurul revistei *Quarterly Journal of Speech* (Perelman: 1970). Acest lucru ne oferă o primă ocazie de a corecta schema de la care am plecat: trecerea de la *arta de a convinge* la *arta de a vorbi bine* este mai ales un punct de vedere „galocentric”. Lucrările germane, numeroase și ele și necunoscute în domeniul francez, păstrează cea mai largă accepție a Retoricii chiar și atunci cînd ele nu sînt propriu-zis istorice (ca Lausberg, 1960).

² Asupra conceptului de semiotică literară, v. Todorov: 1977, care arată că o semiotică literară nu poate fi decît o retorică.

³ Cf. Somville, 1975: 97 și urm. O altă simetrie, stabilită de Diderot: „Retorica este pentru elocvență ceea ce teoria este pentru practică sau ceea ce Poetica este pentru poezie” (Enciclopedia..., articolul „Retorică”; citat de Paul Robert, *Dicționar analogic...*, sub v°, care dă trei accepții: 1° Vorbirea frumoasă (bien-dire), arta de a vorbi bine. 2° Mijloace de exprimare și de convingere proprii unei persoane. 3° Elocință sau stil declamator al retorului.

nici de faptul că, o dată cu Ovidiu și Horațiu, cele două *technai* au fuzionat. Dar, fără îndoială, în funcție de epoci și autori, relațiile între cele două „arte” s-au modificat și, în primul rând, pentru că practicile care le corespund au evoluat ele însele. Pentru a da un sens acceptabil intervenției complementare a retoricii și poeticii în constituirea unei teorii a literaturii, ne-am putea gândi să le atribuim drept domenii respective proza și poezia, această opoziție fiind, așa cum s-a spus, singura categorie universală a literaturii. S-ar părea că această repartitie a fost, totuși, contribuția teoreticienilor clasici dacă admitem, pe de o parte, că în absența conceptului de *literatură* dublul concept de *poezie* și *elocință* îl înlocuia, și că, pe de altă parte, aceste două specii de „arte frumoase” corespundeau discursului în versuri și discursului în proză, „elocuțiunea reglată” și „elocuțiunea liberă”. Pot fi invocate însă și alte mărturii care să contrazică o astfel de împărțire. Unii retoricieni voiau, cu toate acestea, și una și alta. Să deschidem, de pildă, manualul lui Domairon (1816), de fapt unul dintre cele mai mediocre. Aici retorica este propusă efectiv ca „arta de a scrie bine și de a compune bine în proză”, dar e destul să răsfoim lucrarea pentru a constata *de visu* că majoritatea exemplelor sînt împrumutate de la poeți. Ni se va spune că genul respectiv de poeme este poate „discurs în versuri”, lipsit de calitatea „poetică” așa cum o înțelegem noi astăzi. Acest lucru este neîndoielnic în numeroase cazuri, dar, pentru moment, să mai zăbovim puțin asupra punctului de vedere clasic. În realitate, anumiți teoreticieni din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea nu confundau și nici nu separau atît cele două discipline, ci, mai degrabă, le ierarhizau. Potrivit criteriului lor, poetica era cea care venea *după* retorică, așa cum o indică suficient denumirea de „retorică secundă” utilizată uneori pentru a desemna poetica¹. Această subordonare – în chip curios răsturnată de pedagogie, deoarece, în predarea „umanităților”, ora de poezie preceda ora de retorică – putea fi de altfel interpretată în moduri diferite, dar ea se leagă destul de clar de vechea idee că poezia este proză *plus* încă ceva (versificația, metafore mai îndrăznețe etc.). Convingerea că un text rimat nu este poetic prin simplul fapt de a fi rimat s-a impus, de altfel, de multă vreme: „Acesta sînt versuri, dar nicidecum poezie”. De aproximativ un secol, mulți ar spune mai degrabă: „Sînt versuri, și totuși e poezie”.

În orice caz, nu se mai pune azi problema de a sprijini pe opoziția poezie vs proză distincția între retorică și poetică, cu atît mai mult cu cît această opoziție a fost adesea propusă în epoca noastră drept

¹ Asupra sensului denumirii de „retorică secundă”, v. A. Kibédi-Varga, 1970: 9: „Tendința de a lega poetica de retorică nu este proprie clasicismului francez, ci se bazează pe o lungă tradiție”.

echivalent al opoziției literar vs non-literar. Tocmai Valéry, care a scris atât de puțină poezie și atâtă proză (literară) este în parte răspunzător de o definiție a poeziei ca „literatură redusă la esența principiului său activ“, definiție care ar avea de această dată tendința de a include retorica în poetică.

Reintrarea în scenă a retoricii și a poeticii în sînul teoriei literare n-a corespuns pînă acum unei distribuții precise de roluri. Fără îndoială, unui Todorov i s-a părut oportun să-și justifice titlul ușor paradoxal al cărții sale *Poetica prozei* (1971) și noi înșine – puțin după aceea – ne-am făcut vinovați de oarecare afectare intitulînd studiul unui poem de Eluard *Retorică poetică* (1972). Desigur, considerat ca desemnînd o disciplină, termenul *poetică* are el însuși o lungă istorie pe care nu o vom reface, așa cum nu o vom reface nici pe aceea a termenului *retorică*. Pentru a ne limita la folosirea contemporană, se știe, de pildă, că italienii preferă să-l utilizeze pentru a desemna programul operant pe care artistul și-l propune de fiecare dată, explicit sau implicit. Cît despre Valéry, nu fără oarecare prețiozitate și-a ales odinioară pentru cursul său de la Collège de France un euvînt „care nu prea evocă altceva decît ideea unor prescripții constrîngătoare și învechite“. Situîndu-se cu mult dincolo de reguli și programe, Valéry – unul dintre primii care au motivat termenul prin etimologie – propunea o reflecție asupra *poiein*-ului „operelor spiritului“, adică, de fapt, nici mai mult, nici mai puțin decît o teorie a instaurării.

Accepțiunea cea mai comună actualmente în Franța derivă din concepția formaliştilor ruși: studiu al operei literare din punctul de vedere al structurilor lingvistice. Se cunosc însă toate criticile care au avut ca obiect denumirea de poetică. Esențialul rezidă, evident, în confuzia pe care o vehiculează. Așa cum Charles Bally încercase să separe o dată pentru totdeauna stilul de stilistică, Roman Jakobson este foarte precis: „Orice tentativă de a reduce sfera funcției poetice la poezie sau de a limita poezia la funcția poetică n-ar conduce decît la o simplificare excesivă și înșelătoare“ (1963: 218); și, de fapt, cîteva exemple, printre care și celebrul *I like Ike*, arată că această funcție lingvistică acționează și în alte tipuri de discurs decît cel al poeziei. Dar, în afară de faptul că majoritatea covîrșitoare a exemplelor este luată din literatura universală, Jakobson stabilește ca sarcină a poeticii răspunsul la întrebarea: „Ce face dintr-un mesaj verbal o *operă de artă*?“ (210) și, nu o dată, pare să facă din principiul reiterării trăsătura definitorie principală a poeziei și nu numai a funcției poetice (238 și urm.). Se produce astfel o alunecare periculoasă, printr-o afirmație care depășește ceea ce putea să autorizeze prudenta poziție inițială. O astfel de poetică își pierde repede coerența rezultată

din prima sa delimitare, înglobînd toate formele de literatură. Subliniind spusele unui Genette, de pildă, Barthes afirmă că „poetica nu numai că include în cîmpul său povestirea (a cărei analiză este deja foarte dezvoltată) și, fără îndoială, într-un viitor apropiat escul, discursul intelectual – în măsura în care acesta consimte să se scrie – dar, de asemenea, întorcîndu-se asupra propriului său limbaj, ea consimte, se obligă să se considere pe ea însăși, într-un anume fel, drept obiect al poeticii” (1972).

Trebuie totuși să admitem că o astfel de lărgire nu este lipsită de teme. Alegînd să utilizeze cuvîntul „poetică” pentru a califica funcția lingvistică punînd accentul mesajului pe mesajul însuși, Jakobson avea grijă, afirma el, să „nu separe chestiunile de literatură de chestiunile lingvistice în general”. Această decizie avea și meritul de a întîlni una dintre tezele fundamentale ale esteticii contemporane, afirmată sub diferite forme de Croce, Souriau, Alain, Pareyson etc. – teză conform căreia arta depășește considerabil domeniul instituționalizat al „artelor frumoase” și se manifestă ca „înstaurare”, „formativitate”, „expresie” etc. –, în practici și realizări de orice fel. Spre exemplu, este artă, mai mult sau mai puțin, în producerea unui fotoliu, a unui afiș, a unui filosofem și, pentru a ne raporta la terenul lingvistic, a unei blasfemii sau a unei invective. De aceea, informatoarea puțin amabilă care „îi vorbea mereu” lui Jakobson-Ruwet despre „groaznicul Alfred”^{*} era poetă precum domnul Jourdain era prozator, în măsura în care ea folosea procedeul „artistic” al paronomazei. Încă o dată, esteticienii sînt aceia care ne-au învățat să nu identificăm arta cu artele frumoase (inclusiv literatura), fie că o idee de valoare (frumusețe, adevăr etc.) este atașată sau nu conceptului de artă. De aceea, ne putem de pildă limita, dintr-un punct de vedere pozitivist, la a constata că dacă arta se definește prin creativitate sau productivitate sau joc etc., tot ceea ce va implica o astfel de dimensiune va putea fi considerat drept artistic în această măsură. Sau, mai mult – și aceasta este optica jakobsoniană –, dacă arta este concepută ca fiind proiecția ordinii structurilor asupra ordinii evenimentelor, orice vorbire va fi virtual poetică. Pentru o estetică atît de generală, problematicile la modă, cum sînt profețiile sau blestemele de moarte sau de condamnare la moarte a Artei, își schimbă, desigur, statutul. Este mai ușor să ne imaginăm o societate în care ar fi interzis să se compună sonete decît o umanitate unde nimeni n-ar rosti vreo vorbă de duh.

^{*} În franceză, „l'affreux Alfred” – paronomaza se pierde prin traducere (n. tr.).

Dar să notăm că, în orice caz, sensul larg atribuit poeziei ne îndepărtează destul de mult de propunerile inițiale. Autorul introducerii versiunii franceze a textului jakobsonian este cel care a trasat *Limitele analizei lingvistice în poezie*. Ruwet, care operează o alunecare dînd „poeziei” sensul de „știință a poeziei”, admite că „lingvistica poate furniza poeziei unele materiale, dar este incapabilă să determine singură în ce măsură aceste materiale sînt pertinente din punct de vedere poetic sau estetic” (1972: 211). Ne găsim, deci, în fața unei dileme: fie poetica, în sens jakobsonian de această dată, admite să dea seamă de un ansamblu de tipuri de discurs, de la publicitate pînă la liturghie, și, în acest caz, denumirea sa e înșelătoare; fie ea își caută mijloacele adecvate pentru a da seamă de poezie în diferența sa specifică, dar atunci ea trebuie să renunțe la a fi o disciplină strict lingvistică, așa cum ar fi dorit Jakobson.

2. Definiții și controverse

Din cele de mai sus rezultă destul de clar că nu se poate vorbi despre un sens al termenului de retorică, nici al celui de poetică. Prin urmare, nu putem fi prea mult acuzați pentru a ne fi formulat propria noastră opțiune terminologică. Putem astfel conveni – într-o primă etapă – că vom numi retorică disciplina lingvistică ce studiază anumite tipuri de enunțuri de care lingvistica generală nu s-a prea preocupat pînă acum, cum ar fi sensurile indirecte și ansamblurile discursive de dimensiuni superioare frazei. Cum se poate observa, această retorică lingvistică (și în cele ce urmează, în absența unei indicații contrare, cuvîntul *retorică* va trebui citit ca „retorică lingvistică”) acoperă în întregime cîmpul funcției poetice jakobsoniene. Ea înglobează deci studiul procedelor limbajului care caracterizează, între alte discursuri, și discursul literar. Dar, așa cum s-a mai spus, dacă structurarea retorică s-ar dovedi a fi o condiție necesară a existenței acestui discurs – lucru ce rămîne încă de demonstrat –, ea nu constituie în orice caz condiția suficientă a acestuia.

Această definiție circumstanțială nu poate satisface pe deplin. În primul rînd ea este provizorie, prin aceea că își rezervă pentru una dintre extensiunile sale viitoare aplicarea sa la alte semiotici decît cea lingvistică. Cît despre trecerea de la limbajul verbal la limbajul iconic și la posibilitatea unei „Retorici a imaginii”, nu s-a depășit încă sta-

diul unei prime abordări (a se vedea de exemplu Minguet, 1977; Grupul μ , 1976), dar procedeele formale, dacă sînt determinate într-un mod destul de abstract, nu trebuie să depindă de o substanță particulară a expresiei. Pînă atunci, expresia lingvistică rămîne obiectul privilegiat al retoricii.

Sîntem mai ales conștienți de faptul că această retorică lingvistică este o „retorică restrînsă“, în sensul că ea se limitează la teoria figurilor, dar noi pretindem totuși că ea este „generală“ (Grupul μ , 1970, a). Generală în măsura în care ea se bazează pe o matrice simplă generînd nu numai tropii, ci și toate celelalte figuri, fără a privilegia pe nici una (și mai ales nu metafora pe care o inadvertență ne-a putut face să o numim „figură centrală“), și fără a disprețui pe nici una, acuzații exprimate de Daniel Delas și Jacques Filliolet (1973), în urma unei lecturi prea rapide a afirmațiilor noastre. Generală de asemenea prin aceea că ea depășește cadrul limitat la *elocutio*, deoarece analiza tropilor și a figurilor dezvăluie procese simbolizatoare și semantice fundamentale. Generală, în sfîrșit, în măsura în care ea extinde considerabil cîmpul figurii, ajungînd să înglobeze formele „discursului“, în special narațiunea. În ceea ce privește această extensie nouă atribuită figurii, trebuie să insistăm asupra faptului că o „grilă“ ca aceea propusă de *Retorică generală* este, în principiu, aptă de a acoperi toate structurile literare la orice nivel. Regulile prozodice, de pildă, pot fi considerate drept adjoncția unor convenții suplimentare în codul uzual. Să mai dăm și exemplul a ceea ce de aproximativ douăzeci de ani s-a dezvoltat mai peste tot sub numele de poezie „concretă“ sau „spațialistă“: într-o mare măsură, este un gen care exploatează posibilitățile lingvistice neglijate ale „metabolelor suportului“, adică variațiile asupra suportului grafic și tipografic al mesajului; pe scurt, este o retorică a *scriiturii* în sensul obișnuit (și nu barthesian sau derridian) al termenului.

Aceasta ne îndepărtează mult de literatură, după cum se vede. Totuși, deplasarea care a însoțit restrîngerea retoricii mai generează și astăzi numeroase neînțelegeri. Dacă, tocmai din cauza contingentelor istorice, cercetarea inițiată de Grupul μ se înscrisa cu deplină îndreptățire pe linia care, jalonată de stilistică, *new criticism* etc., conduce la constituirea unei poetici, retorica pe care o viza nu era, totuși, nimic altceva decît o „retorică literară“ sau „poetică“. Desigur, complexitatea fenomenelor oferite de discursul literar nu a întîrziat să antreneze dezvoltări și un mare număr de exemple care au întreținut confuzia. Dar, pe de altă parte, am încercat să o stăvilim publicînd, în paralel, o serie de *Retorici particulare* (1970 b), menite, fără îndoială, să testeze fecunditatea conceptelor definite în lucrare și, mai cu seamă,

în unele domenii ținînd de comunicarea de masă sau care scapă lingvisticii. De ce trebuia, în acest caz, ca prezența în *Retorică generală* a cutărei dezvoltări consacrate retoricii titlurilor de presă să provoace atîta surpriză? Departe de a fi un refugiu, semn al neputinței de a da seamă de specificitatea literară, aceste pagini demonstrează, dimpotrivă, că retorica, ca și simbolicul, este peste tot. Paradoxal, printre cei care manifestă mai mult decît reticențe în a o admite, se află nu numai membrii ai cohorței „literaților” ci și unii dintre cei care cer tocmai ca literaturii să i se pună de acum înainte – sau în sfîrșit – boneta roșie*, fiind încadrată într-o tipologie generală a discursurilor. Dar chiar aceștia ajung adesea, pe o cale indirectă, să-și restrîngă sfera de acțiune la literatură, concept de care nu reușesc să se elibereze și pe care îl ipostaziază, căzînd astfel în capcana pe care cred că o denunță. Astfel, este poate nimerit să vedem un alt indiciu al mitizării poemului în critica nu o dată adresată neo-retoricilor în legătură cu citatele pe care aceștia le dau cu titlu de exemplu (a se vedea de pildă Kuentz, 1971: 109-110). Sîntem foarte conștienți de faptul că exemplul, enunț rupt de enunțarea sa, este un punct delicat al problematicii lingvistice actuale; și mai mult încă atunci cînd el are caracter literar: există riscul, în acest caz, de a se urma locurile comune ale unei culturi date, lucru ce are drept rezultat ocultarea canonizării. Dar faptul de a critica însăși operația care constă în a decupa și a furniza exemplul provine dintr-o înțelegere greșită a mecanismelor elementare ale epistemologiei științifice, dacă nu chiar din acel idealism care, de la Croce și Vossler pînă la Spierri și Dresden, a fost ipoteca principală a stilisticii. În afara faptului că *Retorică generală* și-a justificat decupajul lingvistic conștient cu care trebuia să se înceapă (1970 a: 145 și urm.) – în altă etapă, începută aici, trebuia respinsă analiza textului nu numai ca „totalitate în funcțiune” (după expresia folosită de Delas și Filliolet, care reiau puțin contradictoriu criticile amintite aici), ci și ca funcționare legată de anumite condiții de enunțare –, varietatea însăși a exemplelor propuse (alături de o „literatură” înglobîndu-i la fel de bine pe Marc Papillon de Lasphrise și pe Charles de Gaulle ca și pe Mallarmé, textul publicitar și înjurătura) ne ferește de greșeala constînd în a impune *a priori* un anumit model al literarului (cf. Iosifescu, 1974: XII-XIV).

*Aluzie la „boneta roșie” frigiană purtată de revoluționari în timpul Revoluției franceze și la imaginea lui Victor Hugo din poemul *Réponse à un acte d'accusation*: „Je fis souffler un vent révolutionnaire / Je mis un bonnet rouge au vieux dictionnaire”, semnificînd democratizarea și eliberarea limbajului poetic de constrîngerile doctrinei clasice (n. tr.).

Conceptul de retorică lingvistică fiind astfel golit de conținutul său literar exclusiv și redus la generalitatea sa¹, putem trece de la elementele mesajului retoric – figuri, izolate sau nu, percepute la nivel nuclear, adică independent de realizarea lor în exemple concrete – la textul retoric în ansamblul său. De acest lucru ne vom ocupa în primul capitol al acestei lucrări, desigur mai puțin bogată în exemple decât cea precedentă.

Accepția pe care o vom atribui „poeticii” va fi ea însăși într-o oarecare măsură voit personală, deși destul de apropiată de sensul comun: este teoria poeziei, adică a unui gen literar care este fără îndoială cel mai literar – deci cel mai retoric – dintre toate, ceea ce justifică în parte extensia dată termenului de pildă în revista care poartă acest titlu. Este poate mai operant să nu abandonăm prea repede noțiunea empirică: poezie sînt (mai întîi) textele pe care le găsim în revistele de poezie, în genul de lucrări intitulate „antologie de poezie”, în „Eseuri de semiotică poetică”, sînt *Sonetele pentru Elena, Tristețea lui Olympio, Popasul orelor* ca și, de altfel, imensa și insipida vorbărie a poemelor ratate sau mediocre (ceea ce, se știe de mult, înseamnă același lucru). Vizînd deci poeticul în poem, reducîndu-l metodologic la *poematic*, ne asigurăm, cel puțin, oarecare șanse de a percepe criteriul care îl ghidează confuz pe autorul de creștomafii fără a nega, cu toate acestea, posibilitatea de a extinde ulterior categoria poeticului la alte forme literare, instituite sau nu (după Maritain, poezia în romanul *În căutarea timpului pierdut* sau chiar în opera marilor matematicieni, a lui Napoléon, Cagliostro etc.).

Există deci o structură de limbaj proprie poemului, un procedeu retoric, care asigură, în principiu, „efectul de poezie” (ce contează aici dacă e apreciat sau nu?) Valéry ne acordă aici mult mai mult decât cerem: „Vechea retorică privea ca pe niște ornamente aceste figuri pe care rafinamentele succesive ale poeziei au sfîrșit prin a le face cunoscute ca fiind elementul esențial al obiectului său”. „Elementul esențial” este prea mult spus, deoarece, dacă e adevărat că nu există poezie fără figuri, figurile nu au toate un efect poetic (ci uneori tragic, comic, fantastic etc.). Nu e mai puțin adevărat că încercarea de a căuta o specificitate lingvistică a poeziei s-a dovedit pînă acum zadar-

¹ În ceea ce privește în primul rînd articularea unei astfel de retorici cu cea pe care Perelman și școala de la Bruxelles au redefinit-o ca disciplină filosofică, mărturisim că, pentru moment, ne vine greu să concepem cum s-ar putea opera această sinteză. Cu titlu ipotetic, putem avansa că ea ar consta, fără îndoială, în a transcende alternativa între valori fundamentale, sarcină în care este poate prematur să ne angajăm.

nică și, fără îndoială, acest eșec justifică afirmația lipsită de optimism a lui Greimas: „Literatura ca discurs autonom comportă în el însuși propriile sale legi și specificitatea sa intrinsecă este aproape unanim contestată” (1972: 6). Dar acesta nu este un motiv pentru a evita problematica respectivă și a o expedia într-un vag domeniu semiotic ce ar avea drept sarcină stabilirea unei tipologii generale a discursurilor și care, comportînd deopotrivă psihologie, sociologie cît și lingvistică, și-ar alege o metodologie la fel de imprecisă pe cît este cea a „poeticii” de astăzi. Propunem deci să se distingă cu grijă ceea ce, în fenomenul poetic, este și ceea ce nu este de natură lingvistică. Numai atunci poate fi căutată structura care definește poemul. De acest lucru ne vom ocupa în cel de-al doilea capitol care poate fi considerat drept o contribuție la acea teorie generală a *etos*-ului a cărei necesitate o subliniam în prima noastră lucrare. În prealabil, este, fără îndoială, necesar să pregătim terenul examinînd cîteva tentative de a găsi chiar în limbaj specificitatea poeticului.

3. Ipoteze privind specificitatea poeticului

3.1. Pentru Jakobson, „rolul constrîngător, determinant” pe care îl are în poezie orientarea autotelică este acela care diferențiază enunțurile în care procedeele de similaritate sînt inconștiente sau folosite pentru a accentua o altă funcție a discursului (1963: 222). De exemplu, versul a avut multă vreme un rol mnemotehnic și, astăzi încă, limbajul propagandei se servește de figură pentru a întări funcția fatică. În viziunea noastră care postulează o legătură organică între retoricitate și literaritate, calitatea (în sensul neevaluativ al termenului) s-ar măsura după cantitatea de mijloace folosite. Astfel ar trebui să considerăm versul cu monorimă ca superlativ al versului și, la modul mai general, manierismele de orice fel ca un ideal¹. Or, din punctul de vedere al cantității relative a mijloacelor retorice utilizate, formule ca *Veni, vidi, vici* sau „Une petite ganse fait l'élégance” nu sînt cu nimic mai puțin remarcabile decît cutare sonet de Baudelaire sau Mallarmé. Încă o dată, fie există o structură identificabilă, corespunzînd sentimentului de „evidență” poetică, fie poeticul, în sensul curent al termenului,

¹ O abordare a poeziei așa cum este făcută în această lucrare nu tinde, evident, să reabiliteze poezia celor numiți *Les Grands Rhétoriciens*.

se diluează în lingvistic. Acestea fiind spuse, este sigur că metabolele se manifestă abundent în texte receptate indiscutabil ca poeme și de aceea nu am considerat complet inutil, în analiza unui poem de Eluard, să facem un inventar aproape exhaustiv al numeroaselor figuri identificate prin lectură¹. Calitatea (în sens normativ de această dată) a retoricii literare va interveni, neîndoios, în instanța strict axiologică a problemei noastre; această chestiune va fi abordată în capitolul IV.

3.2. În loc să se fundamenteze originalitatea poeticului doar pe cantitatea mijloacelor utilizate, s-a căutat de multă vreme un criteriu în „puterea creatoare” a poetului. Tema reapare în lucrarea lui Delas și Filliolet (1973: 241). În legătură cu enunțul *I like Ike*, acești autori încearcă o explicație puțin convingătoare a specificității poeticului *sensu stricto* afirmând că, fiind vorba de un slogan politic, „unitățile constituind forma expresiei și aceea a conținutului sînt date în acest caz prealabil constituirii enunțului pe care trebuie doar să-l facă eficiente”. Dimpotrivă, cînd predomină funcția poetică, ea este aceea care „asigură generarea lingvistică a mesajului”². Fără îndoială, funcția conativă devine mai importantă din punctul de vedere al celui care folosea formula într-un context electoral dat. A ști dacă inventatorul lui acestui joc verbal îi păsa sau nu de Eisenhower e altceva, dar nu vedem de ce i-am refuza o creativitate rezervată doar poezilor. Chiar presupunînd că scopul său principal este de ordin persuasiv, propagandistul nu este, în principiu, mai puțin inovator decît poetul. A pretinde că originalitatea mesajului său este diminuată tocmai de faptul că „majoritatea cuvintelor care-l constituie îi sînt deja date” înseamnă să uităm cam repede că poezii-poeti se mulțumesc destul de bine cu „cuvintele obștei”^{*} și că un conținut noțional al enunțurilor lor se reduce cel mai adesea la locuri comune. De altfel, Delas și Filliolet nu insistă prea mult asupra acestui punct și dezvoltă mai mult un alt criteriu care se reduce la ceea ce a fost adesea numit principiul de închidere.

¹ Cf., în legătură cu aceasta, Cap. I, nota 23.

² *Ibid.* Prestigiul pe care îl are încă poezia în fața celei mai austere științe lingvistice devine evident cînd citim formule ca următoarea: „Un autor de reclame care încearcă zeci de formule pentru a lansa o marcă de detergent nu este comparabil cu un poet care-și corectează manuscrisul de zeci de ori (etc.)”.

^{*} În franceză: „les mots de la tribu” (n. tr.).

3.3. *Textul* (subînțeles: poetic) s-ar putea defini de aici înainte ca „totalizare în funcțiune”. Rațiunea de a fi a poemului ar consta în efortul de a închide discursul asupra lui însuși, fiecare unitate semnificând prin raporturile sale cu toate celelalte unități ale textului. Orice context tinde, la limită, să devină inoperant, importantă fiind „adecvarea părții la întreg și a întregului la parte” (Delas și Filliolet, 1973: 246). Este clar că închiderea, în acest sens, pune în evidență anumite trăsături ale operelor poetice și, mai cu seamă, faptul că nu este nici un alt discurs care să se preocupe mai puțin de justificarea originii sale. Poemul enunță, afirmă, desemnează fără alte referințe. Desigur, el poate, în numeroase cazuri, să aspire la o foarte mare generalitate, comparabilă cu aceea vizată de savant sau de filosof, ceea ce scutește de orice circumstanțialitate: poemul „spune” omul, marea, luna, violetele. Dacă se întâmplă să coboare la o mai mare particularitate, el nu-și mai ia alte măsuri de precauție. Fie că enunță *eu* sau *tu/voi*, *Yadwigha* sau *Olandeza*, *O dantelă* sau *Imense cuvinte*, fiecare dintre aceste mențiuni pare a fi suficientă pentru ca ceea ce ea desemnează să existe pe deplin. Obiect închis, poemul nu este mai puțin și în chip paradoxal caracterizat și prin *deschiderea* sa, pe care Delas și Filliolet o definesc mai întâi ca pe un mijloc de a face să „explodeze” o limbă impusă prin tradiție și pe care Umberto Eco, într-un bine cunoscut eseu, a conceptualizat-o ca accentuare modernă a unei tendințe inerente a operei de artă, și anume multiplicitatea de sensuri (1965). Faptul că autorii lucrării *Lingvistică și poetică* își ilustrează concepția despre text ca totalizare printr-o comparație cu pictura, faptul paralel că *Opera aperta* începe cu examenul compozițiilor muzicale sugerează destul că dublul caracter de închidere-deschidere nu este propriu artei verbale. Evident, poemul capătă această coerență internă și această densitate de sens prin mijloace lingvistice, dar și alte tehnici ajung la un efect comparabil.

În sfârșit și mai ales, sensul „plural”, presupunând chiar că acesta este un caracter generic al diverselor expresii artistice, se manifestă deja la nivelul pur retoric, așa cum se va vedea în primul capitol. Tot ce putem spune aici este că arta – poetică sau picturală, de pildă – *exploatează* această deschidere pe care tropul o poartă deja în sine.

3.4. Dat fiind că definiția poeticului a fost adesea stabilită, atât prin raportare la lingvistic, cât și la alte forme artistice, o confuzie asemănătoare cu aceea provocată adesea de terminologia jakobsoniană provine din extensia dată „poeticului”, de aproape două secole, în sen-

sul de categorie estetică. Nu este, fără îndoială, lipsit de interes să examinăm în ce măsură astfel de folosiri sînt echivoce. N-am fi pus această problemă dacă vechea teză a unei înrudiri între experiența poetică și experiența mistică nu ar fi reapărut de curînd în semiotică. Într-adevăr, Greimas, constatînd că poezia „pare, la prima vedere, indiferentă față de limbajul în care se manifestă”, adaugă în continuare că „din punctul de vedere al efectelor de sens produse asupra auditorului, s-ar putea, prin extensie, considera drept poetic ceea ce pentru alte civilizații ține de sacru” (1972: 6). Contextul destul de restrîns al acestei ipoteze nu ne permite să apreciem suficient dacă merită să ne angajăm din nou în acest comparatism. În esență, problematica noastră despre faptul poetic se va referi deci la tradiția occidentală modernă, așa cum este ea reprezentată în antologiile curente, și nu la imnuri religioase, ritualuri cîntate, litanii etc. din civilizațiile vechi și orientale. De altfel, lucrarea care se deschide cu respectivul text al lui Greimas se ocupă și ea aproape exclusiv de Nerval, Jarry, Mallarmé, Rimbaud etc. Vom schița totuși, în cel puțin trei rînduri, o paralelă între demersul mitic și cel poetic (vezi capitolele I și III). Cît despre accepția translingvistică (pictură poetică etc.), vom relua această perspectivă în capitolul II (3.2.5.).

3.5. Cum nu intenționăm să întreprindem aici un bilanț sistematic, ne vom mărgini la a mai semnală teza foarte răspîndită asupra „fuziunii sunetului cu sensul”, în măsura în care ea a fost reluată în semiotică sub forma „postulatului corelației dintre planul expresiei și planul conținutului” (Greimas, 1970: 278 și urm., 1972: 7). De la exigența vagă a unei „adecvări” a fondului și formei la descrierile riguroase care s-au făcut pornind de la ipoteza izomorfismului celor două planuri, este fără îndoială un progres de științificitate, care deturneză, însă, poate prematur atenția de la examenul exclusiv al planului conținutului. Astfel A. J. Greimas refuză să considere izolat semnificatul poetic, ale cărui structuri proprii îi par în întregime determinate de „necesitatea de a dezvolta simultan două discursuri paralele” (1972: 17).

Aceste considerații, ca și, poate, importanța acordată în primul capitol problemelor care prejudiciază coerența semantică (studiul izotopiei expresiei fiind pentru moment lăsat deoparte) pot lăsa să se întrevadă faptul că noi vom aborda aici în mod deschis problema sensului. Aceasta nu înseamnă că minimalizăm rolul poetic, desigur capital, al structurilor expresiei (le vom regăsi, de altfel, în parte, în capitolul al treilea care va trata poemul ca obiect temporal și va acorda locul cuvenit fenomenului ritmului). Admitem, de asemenea, necesitatea a ceea ce s-a numit stilistica izotopilor, ținînd seama de faptul

că, în poezie, corelațiile între nivelele lingvistice nu sînt întotdeauna numai de strictă adecvare, dar și de opoziție, de ruptură etc. Teza articulației izomorfe va suscita mereu obiecția nonspecificității: și în această privință putem face adesea apel la corpusuri extrapoetice (proverbe, jocuri de cuvinte, sloganuri etc.) pentru a furniza exemple flagrante de co-ocurență a formelor expresiei și conținutului. Greimas admite, de altfel, că diferența nu este decît de grad și de „rafinare“ (1970: 279).

Hotărîrea fermă de a ne situa, fără ezitări, în planul conținutului nu este, desigur, confortabilă, deoarece punînd accentul pe semnificatul poetic putem lăsa impresia că neglijăm un *loc comun*, și anume că poezia nu are un semnificat specific, altfel spus, că „discursul“ său vorbește despre orice, dat fiind că nu există „cuvinte poetice“ etc. Trebuie să remarcăm de la început că punctul nostru de plecare empiric ne interzice să „transcendentalizăm“ semnificatul poetic; trebuie apoi să subliniem că vizăm aici nu substanța conținutului, ci o anumită formă a acestui conținut: pretindem doar că ceea ce se califică astăzi în modul cel mai curent drept „poeme“, inclusiv ceea ce este acceptat ca atare în moștenirea istorică, se caracterizează printr-o structură semantică pe care o vom numi convențional *modelul triadic*, condiție necesară și suficientă a *faptului*, dar nu a *valorii* poetice. Este, probabil, mai sigur să ne limităm doar la planul lecturii poetice, adică al lecturii poetice a unor texte oarecare și nu al lecturii oarecare a poemelor. S-ar elimina astfel orice pretenție de a surprinde o esență atemporală a semnificatului poetic pentru a ne limita la formalizarea *codului de interpretare* constituind un text ca poem.

Cod de interpretare: iată-ne confrunțați – și va fi obiectul ultimului nostru capitol – cu o problemă epistemologică fundamentală care intervine în locul de articulare a semioticii cu analiza ideologiilor: cum se creează – sau cine creează – schemele noastre de lectură și, mai larg, schemele noastre de percepție?

Vom găsi în sfîrșit, în anexa acestui studiu despre lectura poetică, cîteva propuneri de lecturi poetice. Demersul nostru s-a sprijinit într-adevăr pe analiza unui corpus destul de vast, mergînd de la poezia egipteană și chineză clasică pînă la spațialiștii de azi. Unele dintre textele examinate au fost reținute aici în mod cu totul aleatoriu și fără ca ele să constituie în nici un fel un eșantion sau o antologie. Nu se pune nici problema de a relua legăturile cu o anumită tradiție retorică, impunînd o grijă rigidă de analiză textuală: diferitele proceduri o vor demonstra suficient. Prezența acestor lecturi se justifică altfel: ni s-a părut util să propunem, pe ici, pe colo, cîteva complemente sau prelungiri ale discuției noastre teoretice principale, indicînd cîteva piste care rămîn de explorat.

Partea întâi

LECTURA POETICĂ

Capitolul 1

IZOTOPIE ȘI ALOTOPIE: TEXTUL RETORIC

0. Introducere

0.1. Conceptele de izotopie și câmp în semantică și stilistică

Conceptul de *izotopie* – termen folosit mai întâi în fizică, unde *izotop* desemnează elemente cu același număr atomic (ocupînd, prin urmare, un loc unic în tabelul lui Mendeleev), dar cu numere de masă diferite – a fost definit în semantică de A.-J. Greimas. Este necesar ca în cadrul unei *Semantici structurale* să fie fundamentată ideea „încă foarte vagă, și totuși necesară, de *totalitate de semnificație*, postulată pentru un mesaj” sau chiar pentru un text întreg, text constituit totuși dintr-un ansamblu *ierarhic* de semnificații, și aceasta cu scopul de a facilita descrierea semnificațiilor manifestate¹. La o primă aproximare, se poate defini izotopia ca fiind „omogenitatea unui nivel dat al semnificațiilor” (Fagès, 1971: 152). Se poate remarca de la început importanța acestui concept pentru analiza discursului (cf. Dubois, 1969), deoarece acesta s-ar defini nu numai prin regulile logice de înlănțuire a secvențelor, dar și printr-o coerență semantică ce urmează să fie descrisă de aici înainte. Importanță și pentru traducerea automată, unul dintre obstacolele acesteia fiind tocmai dificultatea de a delimita și identifica contextele în vederea înlăturării ambiguităților și a sinonimiilor.

Se pare, totuși, că este greu de definit direct această noțiune: în loc să explice ce înțelege prin această continuitate izotopică care ar constitui norma discursului, Greimas o apropie *a contrario*, servindu-se, drept exemplu, de genuri care afișează tocmai o variație izotopică²: în

¹ Greimas, 1966a: 58. De la început, se poate remarca un anume echivoc în terminologia autorului, fiind vorba mai degrabă despre *unicitate* decît despre *totalitate*.

² Conceptul de izotopie a fost, de altfel, frecvent utilizat fără o discuție prealabilă (vezi, de exemplu, Cl. Zilberberg, 1972); de unde foarte numeroase neînțelegeri. Cf. Klinkenberg, 1973 b.

acest caz gluma și în special anecdota hazlie în care, prin antanac-lază*, *toaletă* este în mod succesiv citit potrivit unei izotopii vesti-mentare și potrivit unei izotopii igienice. Scurta povestire inițială sta-bilește un prim-plan de semnificație omogenă, dialogul îi opune bru-tal un al doilea și ambele planuri sînt unite între ele prin *termenul conector* comun (un semnificant/ două semnificate). „Plăcerea spiri-tuală rezidă în descoperirea a două izotopii diferite în interiorul unei povestiri presupusă ca fiind omogenă.¹ Trebuie deci să recunoaștem existența unor discursuri care articulează două sau mai multe izotopii sau care se desfășoară simultan pe mai multe planuri izotope. Exemplele de bi-izotopie sînt frecvente în domeniul publicitar: într-o reclamă oarecare pentru o apă tonică se identifică ușor suprapunerea a două izotopii: „Don Juan este cu siguranță [...] cel mai mare dintre toți. Toate femeile îl adoră [...] și totuși bărbații îi caută compania. Mereu scînteictor, mereu egal cu sine în sticluța care-i păstrează virtuțile, el apare (...) și seduce“. Este de asemenea cazul discursurilor literare; astfel cel în care Baudelaire pretinde că este: „...Un vechi budoar plin de trandafiri ofiliți“, discurs în care cititorul va căuta să omologheze nivelele „descriere fizică a camerei“ și „spațiul interior al poetului“. (Lucrul este încă și mai flagrant în fabulă.) De aici, un alt interes pentru conceptul de izotopie, deoarece acesta ar putea fi fertil nu numai pentru semantica generală, dar și pentru des-crierea unor discursuri ca gluma, mitul, poemul, adică toate tipurile de enunț în care se manifestă funcția poetică jakobsoniană și care se caracterizează prin economie și densitate de semnificație.

Constituția însăși a cuvîntului (*topos*) și cîteva reflecții care se impun privind definițiile propuse pînă aici invită la examinarea în prealabil a conceptului de *cîmp*, utilizat de multă vreme în semantică și stilistică.

Formulată pentru prima dată în 1924 de către G. Ipsen, ideea a fost dezvoltată de către Jost Trier cîțiva ani mai tîrziu (1930). După opinia acestuia din urmă, care nu dispunea de toate conceptele elab-orate de lingvistică modernă, cîmpul semantic este o rețea lexicală organizată, fără suprapuneri și lacune, în jurul unui concept de bază.

* Antanac-lază – figură de stil prin care un cuvînt repetat își schimbă sensul, de exemplu; „Inima își are rațiunile ei pe care rațiunea nu le cunoaște“ (Pascal) (n. tr.).

¹ Greimas, 1966a: 71 (să notăm postulatul; v. și pp. 91-92). Termenul conector este în acest caz cel care, în terminologia folosită de Violette Morin, operează *disjunctia* în glumă și în desenul umoristic (1966, 1970). Pentru claritate, vom păstra termenii *conector* și *mediator*. Problema conexiunii va fi studiată mai departe.

Lexicul unei limbi este în întregime structurat prin juxtapunerea unor astfel de cîmpuri, și organizarea de ansamblu ar corespunde viziunii despre lume a unei societăți date. Ipoteza se apropie de cea exprimată de Sapir-Whorf, deoarece această structură nu ar traduce numai, ci ar și determina o ierarhie, impunîndu-și analiza realității. Acest concept poate fi criticat, arătîndu-se tocmai că determinarea limitelor unui cîmp este supusă unei alegeri conceptuale arbitrară sau experienței extralingvistice (cf. Mounin, 1965). Dar ceea ce este important aici este faptul că acest concept de cîmp semantic diferă radical de cel de izotopie, prin aceea că el se referă la asocierile din limbă (Bally vorbea de cîmp asociativ) și nu din vorbire, cît și prin faptul că el se apropie astfel de noțiunea de paradigmă semantică. Mai tîrziu, P. Guiraud este acela care va încerca să extindă la text noțiunea de arie verbală (1958). Era necesar să se inventarieze, în jurul unui concept recunoscut în mod intuitiv ca fiind pertinent din punct de vedere literar într-o operă dată, ansamblul elementelor intrînd în relație cu el și să se structureze acest ansamblu în același mod ca și un cîmp semantic. Critica cea mai importantă care s-a putut face lucrării lui Guiraud este că el părea să considere drept un dat imanent structura acestui cîmp stilistic, cînd de fapt el se constituie în cursul lecturii și se modifică constant prin adjoinția de elemente noi ce intră în relație cu primele deja organizate (vom lua în discuție în capitolul IV această problemă a relației între o *lectură tabulară* și o *lectură lineară*). Aceasta era una dintre primele tentative de a aplica conceptul de cîmp din planul limbii la acela al enunțurilor; situîndu-se la nivelul vorbirii, această noțiune este evident mai apropiată de cea de izotopie decît de cîmp semantic. Cam în aceeași perioadă, Michael Riffaterre își scria textele sale programatice, în care structura stilistică a textului era definită, mai dinamic, drept o secvență de elemente marcate în contrast cu elemente nemarcate, organizate într-un context (1959, 1960). Dar noțiunea de *pattern*, de previzibilitate în microcontext, trebuia să fie definită mai precis decît „o simplă recurență a unor componente” iar modul său de organizare se cerea mai bine clarificat.

Procedura folosită de Guiraud pentru cîmpurile stilistice pune în evidență dificultățile care se ridică în ceea ce privește delimitarea acestor cîmpuri. Este și cazul lui Tashin Yücel atunci cînd identifică diferitele izotopii ale unui text. Metodologic, la inspiratorul lui Greimas, punctul de plecare al acestei „extrageri” rezidă în identificarea redundanței anumitor lexeme. Acestea sînt identificate în text însoțite de calificările lor, care fac apoi obiectul unui nou inventar, comportînd ansamblul lexemelor pe care le califică și așa mai departe, din aproape în aproape, pînă la epuizarea corpusului (Yücel, 1969). Rămîne, desigur, problema alegerii redundanței ce constituie izotopia de bază,

alegere asupra căreia nu ni se dau prea multe lămuriri și care pare în fond să se bazeze pe o intuiție ce nu se deosebește prea mult de cea a lui Léo Spitzer. Apelul la subiectivitate nu s-ar putea evita decât dispunând de tehnici care ar permite măsurarea importanței unei izotopii. Vom reveni asupra acestei chestiuni (1.1.2).

0.2. Definiții ale izotopiei

Dintre diversele încercări de definiție a conceptului de izotopie propuse de Greimas, să o reținem pe următoarea, ca fiind cea mai completă și cea mai citată: „Ansamblul redundant de categorii semantice care face posibilă lectura uniformă a povestirii, așa cum rezultă ea din lecturile parțiale ale enunțurilor după reducerea ambiguităților acestora, această reducere fiind ea însăși ghidată de căutarea lecturii unice”¹. Două precizări completează această definiție (care ar trebui, evident, să se aplice oricărui enunț și nu doar povestirii): „Un mesaj sau o secvență oarecare a discursului nu pot fi considerate ca fiind izotope decât dacă posedă în comun unul sau mai multe claseme”, și „sintagma reunind cel puțin două figuri semice poate fi considerată drept contextul minimal permițând stabilirea unei izotopii” (1966 a: 53, 72). O altă definiție a fost dată de François Rastier: izotopia devine, în concepția sa, „orice iterație a unei unități lingvistice oarecare”, constituindu-se în „ansamblu necoordonat” (adică ea este o colecție de unități neorganizate între ele, dar introduse fără nici o ordine într-un repertoriu local)².

¹ Greimas, 1966b: 30; reluare în 1970: 3, cu unele modificări de formă. Această definiție a fost criticată, din perspectivă epistemologică, de către Brandt, 1973: 198; răspunsul lui Coquet, 1973: 8-9. Alte definiții ale lui Greimas: „Fascicul de categorii redundante, subiacente discursului considerat” (1970: 10); „Permanența unei baze clasematice ierarhizate care permite, datorită deschiderii paradigmelor care sînt categoriile clasematice, variațiile unităților de manifestare” (1966a: 96). „Redundanța a unităților lingvistice, manifeste sau nu, ale planului expresiei sau ale planului conținutului” (M. Arrivé, 1973: 54). Termenul este folosit și de P. Ricoeur și U. Eco (1972: 166). T. Van Dijk (1973) atribuie un loc izotopiei în macro-structurile textuale care subîntind global secvențele de frază.

² Expansiune identică la Arrivé (1973). Greimas însuși întrevide posibilitatea acestei extensii (1972: 16).

Aceste definiții impun de la început unele remarci. Pe de o parte, Rastier și Greimas se deosebesc net: restrângerea la domeniul semantic la acesta din urmă, generalizare notabilă la celălalt, după opinia căruia, alături de izotopiile conținutului (clasematice, semiologice, semantice), trebuie să se acorde un loc izotopiilor expresiei (sintactice, prozodice, fonemice); pluralitate care face posibilă o *stilistică a izotopiilor*, sau studiu al corelațiilor între aceste diferite nivele. Pe de altă parte, formulările lor sînt, ambele, inutilizabile fără explicații: termenii *fascicul*, *redundanță*, *iterație*, *categorie semantică*, *lectură uniformă*, *unică*, *parțială*, *ambiguitate neutralizată* se cer la rîndul lor definite pentru ca definiția să nu fie intuitivă și pentru ca acest concept să nu fie o reluare într-o nouă terminologie, dar lipsită de o nouă rigoare, a noțiunii vechi și imprecise de „temă” sau „subiect” al unui discurs.

0.3. Izotopii ale expresiei și ale conținutului

Ne vine greu să înțelegem, împreună cu M. Arrivé, „ce rațiune s-ar putea opune serios extinderii conceptului de izotopie la planul expresiei” (1973: 54) și aceasta cu atît mai mult cu cît analiza structurală a discursului poetic a arătat, mai ales după Jakobson, fecunditatea căutării corelațiilor între nivelele semantic, fonologic ale unui discurs (corelație care a devenit chiar trăsătura definitorie a limbajului poetic). Dar trebuie, de asemenea, să ne ferim de confuziile care ar putea decurge dintr-o definiție ca aceea a lui Rastier. Într-adevăr, acesta din urmă nu constată existența izotopiilor expresiei decît atunci cînd studiază acest joc de corelații. Ni se pare că înainte de a le lua în considerare, și aceasta doar în discursul literar, ar trebui: 1^o să se distingă izotopia expresiei și izotopia conținutului, și 2^o să fie abordate în cadrul unei teorii generale a discursurilor. S-ar evita astfel riscul unei omologări prea rapide sau iluzorii a structurilor celor două nivele în discuție sau riscul de a ajunge, după ce studiul a fost terminat, la ceea ce fusese postulat la început.

Prima precauție care trebuie luată este de natură terminologică. Dacă, fără a avea prejudecăți asupra naturii și importanței diferenței dintre ele, nu credem că se pot omologa imediat cele două tipuri de izotopii, ar trebui să se utilizeze denumiri care să nu conducă la impunerea acestei omologări ca indubitabilă. S-ar putea deci aplica aici

dubla dicotomie expresie/conținut, monem/frază expusă în *Retorică generală*, unde diferitele figuri erau repartizate în *metaplasme*, *meta-taxe*, *metasememe* și *metalogisme*. S-ar distinge astfel, în clasa izotopiilor, categoria *izoplasmiilor* (izotopii plastice; cuvîntul *izofonie* există deja) a *izosemiilor*, a *izotaxiilor* și a *izologiilor*.

Această clasificare cvadripartită sugerează imediat două remarci. În primul rînd, izotopia fiind o proprietate a discursului, nu este util să se distingă, într-o definiție generală, nivelul monemului și al frazei. Putem deci asimila aici *izosemia* cu *izologia* care apar mai degrabă, așa cum se va vedea mai departe, ca două nivele de organizare a aceleiași realități (vezi punctul 1.1.3). Cea de-a doua observație ne va reține mai mult.

O definiție a izoplasmei și a izotaxiei pune în lumină faptul că izotopia conținutului are un statut ușor diferit față de cel al izotopiei expresiei. Dacă izotopia, luată în sensul său cel mai general, este esențialmente manifestată printr-un fenomen de recurență, izotaxia și izoplasma trebuie să fie definite ca fiind repetiția reglată a acelorași unități ale semnificantului (manifeste sau nu, fonice sau grafice) sau a acelorași structuri sintactice (profunde sau de suprafață) de-a lungul unui enunț. Ele nu mai pot fi considerate, prin urmare, precum izotopia conținutului, drept o condiție necesară a omogenității discursului. Dimpotrivă, și în virtutea principiului independenței celor două planuri, aceasta din urmă postulează mai degrabă o varietate a formelor expresiei. Izotopiile expresiei apar astfel ca structuri adiționale (ritm, prozodie, calambur) care sînt în sine fapte retorice. S-ar explica astfel de ce izotopiile expresiei n-au fost pînă acum studiate, ca din întîmplare, decît în enunțuri cu caracter retoric și în special literar. Dacă acceptăm un model teoretic al limbajului poetic apropiat de cel al lui Solomon Marcus care, în acest sens, formalizează o intuiție a lui Pius Servien (Marcus, 1968, 1970a, 1970b, 1970c), putem ilustra această opoziție, chiar punînd-o în evidență prin schema următoare:

	discurs poetic	discurs științific
izoplasme	+	-
izotaxie	+	-
izosemie	-	+
izologie	-	+

Tabelul I. Două tipuri de discurs

Această diferență de statut ne autorizează să tratăm izotopiile expresiei într-o dezvoltare particulară consacrată în mod special rolului jucat de timp în organizarea mesajului (cap. III). Aceasta nu înseamnă cătuși de puțin că neglijăm stilistica izotopiilor, ci că nu se poate întreprinde această cercetare decât după ce a fost precizată specificitatea domeniilor ce urmează a fi puse în relație, specificitate care, din cauza confuziei întreținute de sensul general atribuit *izotopiei*, ar putea să nu apară.

În cele ce urmează ne vom ocupa deci mai ales de izotopiile conținutului și le vom denumi izotopii, conform definiției lui Greimas, atunci când nici un risc de confuzie nu decurge din ea. Trebuie deci să se înțeleagă că atunci când vom vorbi de poli-izotopie, nu vrem să spunem că un discurs are una (sau mai multe) izotopii ale expresiei și una (sau mai multe) izotopii ale conținutului, ci că el cunoaște mai multe izotopii la un singur nivel (aici, cel al conținutului)¹. Un alt detaliu terminologic: vom utiliza neologismul comod *alotop* în sensul de „non-izotop“.

1. Izotopia conținutului

1.1. Condițiile izotopiei

1.1.1. Fundamentarea epistemologică

„Lectura uniformă“ este o lectură fără contradicții, pentru că ea este neconținut supusă unui test de contradicție, față de o cunoaștere preexistentă, o competență care permite identificarea imediată a unei distribuții clasematice ca acceptabilă sau nu. Această competență se traduce prin reguli de combinare. Unele dintre aceste reguli sînt descriptibile în termeni de distribuție lexicală, și sînt deci codate în structurile lingvistice; altele provin din demersuri empirice (sociale,

¹ M. Arrivé remarcă într-adevăr că „poli-izotop“ poate să însemne: 1^o că textul comportă cel puțin o izotopie a expresiei și o izotopie a conținutului; 2^o că el comportă cel puțin două izotopii ale conținutului (1973: 54).

perceptive etc.). Desigur, aceste diferite cunoașteri se deosebesc mai mult prin grad decît prin natură și competența lor de a percepe pertinența sau impertinența relațiilor între compartimentele cunoașterii este proporțională. Vom continua totuși să distingem *sensul*, dobîndit, (relația între [floare]*, „floare” și FLOARE) și *cunoaștere*, proces de achiziție care asociază două sau mai multe componente ale sensului (*apa curge* sau *floarea este galbenă*)¹. Izotopia sintagmei minimale devine astfel o condiție a cunoașterii și sinonim al coerenței garantate de o cunoaștere (colectivă sau nu): enunțul *apa curge* este izotop în virtutea redundanței semului „lichiditate” în elementele predicției, pe cînd enunțul *apa bea* nu este, în virtutea contradicției /inanimat/ vs/ animat/ între elementele predicției. Semele /inanimat/, /lichiditate/ nu au ele însele existență metalingvistică în sememele /apă/, /a bea/ decît ca reziduuri ale unei experiențe anterioare². Evident, cunoașterea nu se reduce nicidecum la izotopie, fiindcă aceasta trebuie asimilată cu redundanța, noțiune foarte diferită față de aceea de informație, asupra

* [floare], indică aici transcrierea fonetică a cuvîntului (n. tr.).

¹ Izotopia este, desigur, un criteriu destinat să elimine ambiguitățile: ea este aceea care „permite depășirea obstacolelor pe care le opun lecturii caracterul polisemic al textului manifestat” (Greimas, 1972: 16). Victor Renier subliniază cu pertinență faptul că: „Aici, în *Semantica structurală*, este vorba despre lectura *unică*, aceea care, reducînd pluralul, înlătură sau pune în evidență, acționează pentru a clarifica complexitatea, într-un cuvînt, raționalistă”, astfel încît „discursul, în practica greimasiană, este înlocuit cu rezultatul metalingvistic al lecturii” (1974: 90-91). Putem totuși accepta această „reducere” care nu are nimic suspect. Un studiu al lecturii (și nu este cazul să înlăturăm, *a priori*, într-un gest cu totul idealist, „lectura poetică”) trebuie să-și găsească locul într-un studiu general al proceselor de percepție; or, tot ce se știe despre aceste procese arată că percepția este esențialmente integratoare și formalizantă: a citi înseamnă mai întîi a încerca să faci lizibil. Pe de altă parte, a elabora conceptul de izotopie nu înseamnă deloc a nega complexitatea textului ei, dimpotrivă, a găsi mijloacele de a descifra această complexitate (prin intermediul alotopiei și al poli-izotopiei). Trebuie, în sfîrșit, să recunoaștem că operația de *modelaj* sau de construire a obiectului, fără de care nu se poate vorbi despre demersul științific, este prin definiție „reductoare”.

² Unele trăsături dobîndite prin experiență sînt seme definind unitatea elementară în limbă și sînt deci redundante în enunțul factual (ex: /albeața/ în „zăpada este albă”). Altele nu pot fi asimilate acestor trăsături distinctive (ex: /non-sferic/ în „pămîntul este un volum turtit”); *a fortiori* lucrurile stau la fel pentru numele proprii (ex: „Salvator Allende a fost asasinat în 1973”).

căreia vom reveni (1.2). Cunoașterea este mai degrabă procesul dinamic prin care se modifică extensiunile clasei propozițiilor izotope și ale clasei propozițiilor alotope (exemple: enunțurile *pământul se învîrtește* și *licorna trăiește în Orient*).

Izotopia și alotopia țin, în ultimă analiză, de epistemologie, care acționează implicit în semantica unei limbi particulare, într-o epocă particulară, într-o societate particulară (asupra acestui lucru, cf. Sperber, 1975). Astfel, secvențe izotope într-o anumită epocă pot fi alotope într-o altă posterioară și viceversa: este cazul a numeroase enunțuri factuale și, în general, al enunțurilor științifice, alotope pînă în momentul în care au fost social admise. Enunțul *pământul se învîrtește în jurul soarelui* este alotop în măsura în care comportă o echivalență absurdă /imobilitate /-/mobilitate/, dar devine izotop în momentul în care trăsătura /mobilitate/ o înlocuiește pe prima în „astru terestru“. În definitiv, izotopia depinde deci de relațiile codate social în interiorul unui cîmp și poate, în ultimă analiză, să devină o critică a ideologiilor. Avem în vedere regulile de compatibilitate în vigoare în limbile occidentale, model a cărui relativitate este cunoscută.

Această relativitate trebuie de asemenea să ne ferească de reificarea conceptului de izotopie. Izotopiile nu sînt *lucruri*; corespunzînd mării diviziuni între ceea ce este perceput și ceea ce este conceput, ele nu trebuie să oculteze actul însuși al acestei diviziuni; ele nu sînt decît *proprietățile* anumitor mesaje enunțate într-o anumită situație culturală. Spre deosebire de cîmpul semantic, așa cum îl concepe Trier, izotopia nu este un „deja-existent“, ci este construită de fiecare dată, conform unor modalități proprii, de un discurs particular. Ceea ce nu exclude, se va vedea, căutarea categoriilor semantice fundamentale (într-un anume sistem de reprezentare), în jurul cărora izotopiile se pot organiza, ipostaziindu-le.

1.1.2. Condiția pozitivă

Termenul *redundanță* este utilizat de Greimas cu sensul non-peiorativ pe care îl are în teoria informației. Este vorba despre iterații de seme, adică de claseme (numite de el *categoriile semantice*), permițînd constituirea unei clase omogene de sub-ansambluri. Această redundanță constituie prima condiție a izotopiei. (Convențional, noi o numim *condiție de juxtapunere*. Să notăm neîntîrziat că iterația nu este izotopia însăși, ci suportul său.) Această redundanță este aceea care selecționea-

ză informațiile vehiculate potențial de elementele discursului. Astfel, pentru a da un exemplu, semnificatul [zi] poate desemna doi semnificați: (1) diviziunea cronologică stabilă corespunzând unei revoluții a globului terestru sau (2) diviziunea cronologică în interiorul lui (1), corespunzând părții sale luminoase. Structura de coordonare, *zilele și nopțile*, în care sememul /diviziune cronologică în interiorul lui (1)/ figurează fără ambiguitate în *noapte*, selecționează pentru [zi] semnificatul (2); structura de coordonare *zilele și nopțile*, în care sememul „diviziune cronologică stabilă” figurează fără ambiguitate în *lună*, selecționează pentru [zi] semnificatul (1). Se poate spune deci că matricea semantică a unui termen acționează ca un filtru pentru a orienta lectura termenului învecinat; această relație este evident simetrică¹. În termeni mai riguroși, se poate spune că semnificația atribuită în discurs unei unități x este selecționată în clasa semnificațiilor pe care le admite în sistem printr-o operație de produs logic între această clasă (unde $p(x)$) și clasa de semnificații admise de un context y (fie $p(y)$), organizate conform unei structuri de valoare ce urmează a fi descrisă:

$$s = p(x) \cap p(y)$$

Evident, dacă înțelegem prin context ceea ce Prieto definește ca fiind circumstanțele unui act semic („toate elementele cunoscute de receptor în momentul în care actul semic are loc și independent de el”, 1966: 17), va trebui să avem în vedere nu numai semnificațiile enunțului perceput, dar și însuși actul enunțării. Și vom vedea mai departe care este necesitatea acestei operații.

O a doua problemă se pune în momentul identificării izotopiei și redundanței. Izotopia fiind o proprietate a enunțului, această proprietate trebuie să fie perceptibilă. Pur intuitiv, am putea decide să nu vorbim de izotopie în cazul iterației unui sem/abstracție/ sau /obiect material/, această iterație nefiind în mod necesar percepută ca semnificativă. De fapt, chiar acest nivel este pertinent, lucru pe care îl pun foarte bine în evidență, ca o contraprobă, discursurile în care se manifestă o ruptură a unui astfel de nivel de generalitate:

Ospătarul șef zîmbi cu finețe și pe cînd chelnerii mărunți aduceau trufe și fazan, el continuă în termenii următori: (...). Sosirea unui cuplu de clienți neprevăzuți îl descotorosi pe Cidrolin de prezența far-sorului. Putu să-și isprăvească în liniște vînatul și ascomicetele.*

¹ Asupra noțiunii de restricție selectivă și de proiecție, cf. Katz și Fodor, 1964, și Vasiliu, 1970.

* Raymond Queneau, *Florile albastre*, traducere de Val Panaitescu, Editura Univers, 1997.

Ruptura constă aici într-o distanță semantică măsurabilă stabilită pe axa generalității. Condiția pozitivă a izotopiei presupune deci, așa cum se poate vedea, și constanța nivelului de generalitate. S-ar putea formula ipoteza conform căreia perceperea izotopiei ar trebui măsurată cu ajutorul legii Weber-Fechner, dacă stadiul de dezvoltare al semanticii ar permite măsurarea numărului de seme iterate. Până atunci putem avansa ideea că această percepție depinde de o serie complexă de variabile: pe plan cantitativ, ea depinde de numărul de seme redundante în lexemele distincte ale unui context și de proporția lexemelor distincte incluzând seme recurente; pe un plan și mai greu cuantificabil, ea depinde de caracterul regulat al distribuției acestor seme de-a lungul axei sintagmatice (lăsăm pentru moment de o parte importanta problemă a ritmului semantic), de natura relațiilor sintactice pe care le întrețin lexemele care le includ și de poziția acestor lexeme în discurs (distanță etc.)¹.

1.1.3. Condiția negativă; definiția izotopiei

Dacă prin lectură uniformă trebuie să înțelegem o lectură univocă, fără contradicții, atunci este necesar să examinăm procesul de stabilire a acestei contradicții: se poate vorbi de ruptură a izotopiei atunci când se opun cel puțin două seme. Dar pentru ca să se opună astfel, aceste seme trebuie să facă evident parte din sememe incluzând seme în poziție sintactică de concordanță. La definiția lui Greimas, care se limitează la a enunța o condiție pozitivă (redundanță semică; astfel /măsură a timpului/ în zi și noapte), trebuie să adăugăm deci o a doua condiție, negativă: relațiile sintactice nu pot pune seme opuse în relațiile de determinare (echivalență, predicție etc.): (*ziua este noapte*: enunț alotop; *ziua este altceva decât noaptea*: enunț izotop). În timp ce prima condiție (de juxtapunere) este o regulă pur semantică, cea de-a doua regulă de compoziție este mai degrabă o regulă logică. În acest moment am putea invoca din nou distincția între izosemie și izologie care apar ca două niveluri ale izotopiei conținutului.

O dată aceste precizări făcute, putem propune o nouă definiție a izotopiei: vom spune că ea este *proprietatea ansamblurilor limitate de*

¹ Arrivé (1973: 59) contestă pertinenta argumentului cantitativ, pentru care pledează și van Dijk (1972b: 202), dar fără o justificare satisfăcătoare a refuzului său.

unități de semnificație comportînd o recurență identificabilă de seme identice și o absență de seme exclusive în poziție sintactică de determinare. Acestea sînt condiții necesare, absența uneia dintre ele fiind suficientă pentru ca enunțul să devină alotop¹. Astfel *ziua este noapte* este un izotop potrivit criteriului larg al lui Greimas (*zi* și *noapte* posedînd seme în comun) dar încetează să mai fie după al nostru, neîndeplinind cea de-a doua condiție; exemplul de atelaj *îmi place biftecul și soacra mea* nu este nici el izotop, nerealizînd condiția juxtapunerii (*soacră* nu se indexează pe izotopia /masticăție/ într-o societate în care canibalismul ritual nu se practică și, pe de altă parte, *biftec* nu se indexează pe izotopia /relații sentimentale/).

Aceste condiții apar ca interdependente, cea de-a doua postulînd-o pe prima. Această legătură este mai mult decît evidentă atunci cînd dăm o formulare pozitivă celei de-a doua condiții: *exigența* unui anume tip de relații pentru lexemele incluzînd seme recunoscute ca izotope. Este important, totuși, să le deosebim clar, pentru o rațiune care va apărea mai departe (1.2.4): redundanța (condiția 1) elimină ambiguitățile enunțului selecționînd semnificații în paradigmă (exemplele *zi* și *noapte*, *zile* și *luni*), non-impertinența (condiția 2) funcționînd în sintagmă. Condiția negativă reflectă clar faptul că percepția izotopiei necesită o competență lingvistică ce se traduce prin reguli de combinare.

1.2. Organizarea și dezorganizarea izotopiei

1.2.1. Gradul de coerență izotopică, gradul de alotopie și hiperizotopie

Definiția pe care am dat-o izotopiei permite nu numai să distingem diferite tipuri de alotopii (1.2.4), dar să stabilim și grade în aceste alotopii, după cum unitățile aparțin sau nu aceluiași cîmp (în sensul lui Trier).

¹ Să mai notăm că noi nu considerăm cîtuși de puțin o condiție a izotopiei „manifestarea cel puțin a unui semem *non-echivoc*” (Arrivé, 1973: 58): două sememe „echivoce” pot, dacă prezintă o redundanță, să stabilească o izotopie.

Apartenența unei unități lingvistice la un câmp este supusă unui test de negație. Să luăm enunțul *zăpada este neagră*, alotop (retorica desemnează această alotopie cu numele de oximoron): reformularea negativă *zăpada nu este neagră* dă o propoziție izotopă. *Negru* și *zăpadă* fac parte din același câmp. Fie un alt enunț: *căldura este triunghiulară*, de asemenea alotop. Reformularea negativă *căldura nu este triunghiulară* rămîne non-izotopă o dată negată (este categoria logică a propozițiilor absurde); în exemplul ales, negația modifică modalitatea precisă a formei atribuită căldurii, dar nu face să dispară impertinența alotopiilor minimale (alb și negru se opun pe axa *luminozității*, ale cărei seme le sînt toate comune) și a alotopiilor puternice. În primul caz, un singur sem sau grup de seme ale sintagmei este impertinent (semul opunînd pe *alb* și *negru* pe axa *luminozității*) și, în sistem, cele două seme distinctive ocupă două poluri ale axei semantice (*s* vs *non-s*), ceea ce permite negației gramaticale să restabilească izotopia ($p \supset \sim \sim p : p \supset p$). În cel de-al doilea caz, mai multe seme sînt impertinente și negația nu restabilește decît compatibilitatea unui singur sem. Este evident că măsura exactă a acestui tip de alotopie depinde de numărarea exhaustivă a semelor, greu încă de realizat (alotopia este mai puțin puternică atunci cînd un sem din douăzeci este negat, mai puternică decît atunci cînd proporția este de pildă de unu la trei), și de o măsurare a locului semelor pe o axă de generalitate (distanță semantică).

Ar trebui, în sfîrșit, să ne referim și la cazul *hiperizotopiei*. Dacă izotopia poate fi definită ca o redundanță, trebuie să ne amintim că în termenii teoriei informației, redundanța este numărul minimal de semne necesare pentru transmiterea respectivei informații. Dar ca să existe informație, non-redundanța este necesară, ceea ce este o exigență atît de banală, încît Greimas n-a considerat că trebuie să o sublinieze, deși a prezentat explicit mesajul ca un *ansamblu ierarhic* de semnificații și deci ca un ansamblu de unități distincte. Nu este deci suficient să considerăm numai redundanța: trebuie să ținem seama și de cantitatea de informație care măsoară originalitatea mesajului. Rezultă din aceasta că problema izotopiei încetează să se pună în cazul în care cantitatea de informație tinde să se anuleze. Caz-limită pur teoretic, desigur, deoarece nu se poate concepe un discurs real pur redundant (sau pur informațional). Dar această limită trebuie să ne atragă atenția asupra discursurilor cu redundanță puternică sau hiperizotopice. Este cazul unor texte medievale sau din perioada Renașterii, de exemplu; nivelul ridicat de redundanță fonetică și semantică sfîrșește, paradoxal, prin a le distruge mesajul, redundanța devenind ea însăși zgomot (*Omnia clocha clochabilis in*

clocherio clochando, clochans clochativo clochare facit clochabiter clochantes, Rabelais, I, 19). Așa cum vom vedea mai departe, organizarea semantică a textului într-un registru ritmic poate avea același efect autotelic.

1.2.2. Limita inferioară a izotopiei

Expresia „lectură parțială a enunțurilor“, pe care am întâlnit-o mai sus în definiția lui Greimas, este echivocă: adjectivul nu înseamnă că procesul este incomplet, ci că lectura constă într-o adăugare de elemente; trebuie deci să citim: „lectură de sub-ansambluri“. O astfel de propoziție pune în evidență existența unor unități de lectură izotope sau, altfel spus, a unor contexte minimale necesare stabilirii unei izotopii.

Aceste sub-ansambluri nu pot fi, prin definiție, constituite decât din cel mult două unități: un monem, de exemplu, are un sens, dar este absurd să spunem despre el că este izotop. Limita inferioară a acestor sub-ansambluri trebuie fixată foarte jos în nivelurile de integrare lingvistică. Astfel, sintagma are o izotopie: în *o* (articol feminin) *masă*, se remarcă o redundanță de gen. La fel stau lucrurile în „cuvântul compus“: *super-magazin* (hyper-marché), de pildă, este izotop (redundanță de /spațialitate/). Unitatea inferioară a izotopiei este deci morfemul: *mînca-bil* și *al-ură* sînt izotope (astfel încît, în acest caz, s-au constituit în lexeme) dar nu **al-at* (produs – non-produs) sau **ploua-bil* (obiect – non-obiect), distribuția radicalurilor și a sufixelor în cauză cunoscînd anumite restricții. O serie importantă de figuri retorice (mai cu seamă metaplasmele și metataxele) provin din această particularitate.

1.2.3. Izotopie și sintaxă

„Fascicul“, „ansamblu ne-ordonat“, izotopia ar avea, după Rastier, „o definiție sintagmatică și nu una sintactică“. Într-adevăr, se poate observa că:

1^o) Izotopia este o proprietate nu a sintagmei propriu-zise, ci a ansamblurilor care se pot situa înainte, ca și dincolo de nivelul sin-

tagmei¹. Vom spune deci că izotopia este o proprietate a înlănțuirii discursive.

2^o) Semele care constituie izotopia nu sînt în mod obligatoriu incluse în lexeme alăturate. Desigur, problema recunoașterii izotopiei sau alotopiei se pune diferit, așa cum se va vedea, dacă ne situăm la nivelul frazei sau la nivelul transfrastic.

3^o) Izotopia este o relație *simetrică* între unități manifestate ($xRy \supset yRx$): ordinea de consecuție a unităților izotope nu este deci pertinentă. Acest lucru este adevărat, deși clasele își proiectează restricțiile spre viitorul mesajului și constituie prin aceasta o anticipare a sensului (acest lucru va căpăta importanță în momentul în care vom studia ruptura izotopice).

Trebuie totuși să notăm că:

1^o) A doua condiție a izotopiei este de natură sintactică sau cel puțin logică (non-contradicție): în cazul, studiat, al sufixării, sufixul reprezintă de altfel un indicator de distribuție sintactică: sememele /act/, /ploaie/, /posibilitate/ sînt compatibile dar, sintactic, posibilitatea este un predicat al subiectului, de unde non-izotopia lui **ploua-bil*.

2^o) Dacă termenii de relație nu au conținut semantic și se limitează la a manifesta combinațiile clasematice, a le neglija, așa cum pare să propună Rastier, înseamnă a lăsa deoparte un important reziduu semantic provenit tocmai din aceste combinații: funcțiile sintactice conferă monemelor valori semantice de care trebuie să ținem seama (exemplu: funcția unui partener de discurs, denotat printr-un vocativ). Transformări ca trecerea la pasiv sau la subordonare pun de altfel adesea în evidență unități comportînd explicit semele în discuție.

3^o) Coeziunea unei izotopii depinde în parte de variabile sintactice. De exemplu, unitatea semantică este frecvent înlocuită sau inclusă în diverse anaforice și cataforice. Aceste cazuri precise ne arată că lexemele incluzînd semele izotope nu trebuie neapărat să fie alăturate. Lucrul este clar la nivelul inferior frazei (ex.: *ziua este altceva decît noaptea*), dar devine mai greu de arătat imediat ce se depășește această limită. Dificultatea acestei depășiri, necesară în studiul discursurilor izotope, nu este decît un caz particular al problemelor cu care se confruntă lingvistica în momentul în care studiază relațiile interfrastice. Un prim răspuns rezidă fără îndoială în principiul *expansiunii*, operație care face posibilă echivalența unităților de dimensiuni diferite (*potato* și *pomme de terre* dar și, dacă sîntem de acord cu Ruwet, *Te iubesc* și un sonet oarecare de Louise Labé). Totuși, procedurile practice pentru a descrie această expansiune lipsesc încă, în ciuda eforturilor unor generatiști (ex. van Dijk, 1972a).

¹ Trebuie să ținem seama și de faptul că adjectivul *sintagmatic* nu trimite la unitatea constituită de sintagmă, ci la modul său de organizare.

1.2.4. Niveluri de organizare izotopă și tipuri de alotopii

Discuția precedentă pune în evidență dificultățile care se ridică în studierea regulilor de organizare sintagmatică a izotopiei. Oricare ar fi situația, putem ușor distinge două niveluri în această organizare: cel al *juxtapunerii* și cel al *compunerii*.

Primul nivel vizează prima condiție a izotopiei și anume, recurența semnelor identice. La nivelul poziției, enunțuri cum ar fi *ziua nu este noapte, ziua și noaptea* sau (...) *Et le jour pour moi sera comme la nuit* (*Și ziua va fi pentru mine ca și noaptea*) (V. Hugo), sînt deci echivalente și ar fi izotope dacă am fi păstrat definiția lui Greimas: pentru a facilita expunerea, vom spune convențional că ele sînt în *juxtapunere izotopă*. În schimb, cea de-a doua condiție a definiției noastre face să apară ultimul exemplu ca alotop: vom spune convențional că primele două enunțuri sînt în *compunere izotopă*, iar ultimul în *compunere alotopă*.

Această distincție pune în evidență trei combinații sau organizări posibile ale discursului, dintre care numai prima determină izotopia:

- 1) Juxtapunere și compunere izotope. Spre acest model ar tinde discursul a cărui funcție n-ar fi decît de comunicare.
- 2) Juxtapunere izotopă, compunere alotopă. Este exemplul de impertinență predicativă pe care l-am dat deja mai sus.
- 3) Juxtapunere și compunere alotope. Cazurile enunțurilor zise absurde (*D'incolores idées vertes...*) asamblaje aleatorii, construcția de tipul S + 7 etc.

Prin simetrie, s-ar putea deduce existența și a unui al patrulea tip de discurs, și el alotop: juxtapunere alotopă și compunere izotopă. Dar cazul este absurd, cele două condiții fiind complementare: din moment ce juxtapunerea este alotopă, problema unei izotopii a compunerii nu se mai pune.

Distincția între două tipuri de alotopii (totală sau doar prin compunere)¹ capătă o anumită importanță pentru studiul unor discursuri

¹ Este de la sine înțeles că gradele de non-pertinență pot fi determinate și în fiecare caz de alotopie. Solomon Marcus a elaborat tehnici de măsurare exactă, în fiecare caz, a eterogenității a doi termeni sau clase de termeni puse în relație (cazul tropului, de exemplu, așa cum vom vedea mai departe) datorită situațiilor respective pe un arbore semantic preconstruit (1970a: cap. V); vezi și Fucks, 1953, Mancaș și Băconescu, 1969, Weinrich, 1967).

ca publicitatea, gluma sau poezia. Căci numai tipul 3 (alotopie totală) este în stare, așa cum vom vedea, să organizeze un enunț alotop (conținând alotopii) într-un enunț poli-izotop. Trebuie acum să trecem de la primul concept la cel de-al doilea și, pentru aceasta, să examinăm în sintagmă mecanismul rupturii sau variația izotopică. Pe parcurs, va trebui să reformulăm anumite concepte deja elaborate de teoria retorică.

2. Izotopiile și lectura retorică

2.1. Rapel: tropul

2.1.1. Tropii și descompunerea semantică

Se știe că instrumentul de lucru numit trop de către retorica clasică a fost redefinit în *Retică generală* drept o clasă particulară de metabole (sau figuri de limbaj): figurile comportând o manipulare semantică sau metasememe se plasează, în matricea generală a figurilor, alături de metaplasme, sau tipuri formale, de metataxe sau figuri de sintaxă și de metalogisme, mai mult sau mai puțin omologabile cu „figurile de gândire” din vechea retorică¹. Aceste metabole sînt produse de reguli care sînt: Adjoncție, Suprimare-Adjoncție (sau substituție) și Permutare. (Aceste patru reguli pot fi reduse la două, substituția descriindu-se ușor ca S. și A. a două elemente într-un punct al înlănțuirii sintagmatiche, permutarea fiind S. și A. unui element în două puncte ale înlănțuirii).

Tropul constituie, ca orice figură, o modificare a nivelului de redundanță calculabilă a codului, percepută datorită unei impertinențe distribuționale. Această impertinență este redusă datorită prezenței unui invariant indus de context, într-un fenomen de *feed-forward* sau

¹ Un alt detaliu terminologic: vom opune *metasememului* *ortosememul*. Înțelegem prin aceasta un semnificat indexîndu-se imediat pe izotopia necunoscută, fără o reevaluare prealabilă: metasememul reprezintă rezultatul unei operații retorice modificînd un grup de seme; *grosso modo*, este vorba despre tropi și nu, potrivit unei sugestii a lui Greimas, despre instrumentele de combinație clasematică.

de *feed-back*. Acest invariant este, în cazul metaforei, pe care o vom lua ca exemplu, intersecția semelor nivelului dat al figurii și a clasei nivelurilor sale construite (termeni cu care vom înlocui periculoasele „sens propriu“, „sens figurat“, „vehicul“, „conținut“ care nu implică nici o ierarhie). El este furnizat de claseme sau seme recurente. În cazul unei metafore ca „Puneți-vă un tigru în motor“, *tigru*, dat, acoperă o variabilă *X* al cărei conținut este parțial predeterminat de redundanța mesajului: este clasa nivelurilor construite, constituită de paradigma semnificațiilor posedând clasemul lui *X*. Insistăm asupra faptului că operația retorică definește nu figura însăși, ci *relația* între niveluri, cel dat și cele construite, relație care deschide ceea ce Genette numea „spațiul limbajului“¹.

Pentru a descrie exact această relație, trebuie să ne amintim că analiza tropilor conduce la două tipuri de descompunere semantică radical diferite (cf. Grupul μ , 1970a: 94-102, Edeline, 1972, Todorov, 1970): primul tip este cel al descompunerii referențiale sau descompunere de modul Π . Vom porni de la reprezentarea mentală a clasei de obiecte „copaci“. O putem considera ca un tot organic ce poate fi descompus în părți coordonate, ale cărui părți se află între ele într-un raport de produs logic: există echivalență între propoziția „*x* este un copac“ și produsul logic al propozițiilor „*x* are frunze“, „*x* are rădăcini“, și „*x* are un trunchi“. În descompunerea semică sau descompunerea de modul Σ , conceptul „copac“ este considerat drept o clasă de sub-clase într-o oarecare măsură interșanjabile: această clasă cuprinzând sub-clasele „plop“, „stejar“ etc., un individ oarecare al clasei aparține uneia sau alteia dintre aceste sub-clase, care se exclud reciproc. Ele constituie deci în cadrul genului o disjuncție și sint, prin urmare, în raport de sumă logică: există echivalență între propoziția „*x* este un copac“ și suma propozițiilor „*x* este un plop“ sau „*x* este un stejar“ etc. Această dublă descompunere care n-a putut fi evitată de nici unul dintre cei care s-au preocupat pînă acum de analiza componentială (să ne amintim de analiza cuvîntului *fotoliu* făcută de Bernard Pottier, 1964), furnizează o bază logică distincției lexic abstract/lexic concret, dar relativizînd-o, deoarece caracterul abstract sau concret nu mai rezidă în înseși constelațiile de sensuri, ci în modelul de analiză la care acestea sînt supuse: orice semnificat este ime-

¹ Genette, 1964. Nivelul construit este o clasă de semnificație și nu „un singur cuvînt“ (ceea ce sugera expresia „cuvînt propriu“). Mecanismul de *feed-forward* lasă într-adevăr să se întrevadă nu o formă precisă, ci un ansamblu confuz (cf. *The Function of gaze*, Paris, 1971, apud F. Richaudeau, 1973: 19). Să subliniem faptul că, începînd de la acest stadiu, tropul se definește contextual (așa cum arată Lüdi, 1973).

diat decompozabil în modul Π sau Σ după cum o impune contextul. Acest lucru este capital pentru definiția tropilor care constau din deplasări de-a lungul seriilor atributive sau distributive, potrivit unuia sau altuia dintre cele două moduri.

2.1.2. Matricea tropică profundă

Putem deci concepe o *matricea tropică profundă* care ar avea drept intrări, pe de o parte, cuplul de operații simple de adjoncție și suprimare și, pe de altă parte, cele două moduri de descompunere. Această matrice generează patru tropi de bază care sînt sinecdoca generalizantă semantică (sau Sg Σ), sinecdoca particularizantă referențială (sau Sp Π), Sp Σ și Sg Π :

	Π	Σ
A	Sg Π	Sg Σ
S	Sp Π	Sp Σ

Tabelul II. Matricea tropică profundă

Cîteva exemple de astfel de sinecdoce. Sg Σ procedează prin suprimare de seme: vechea retorică oferă exemplu *muritor* (pentru om, în timp ce clasa muritorilor cuprinde non-umanul); exemplu argotic: *battant* pentru inimă. Exemplu de Sg Π : „La desert voi lua tarta” (pentru o bucată de tartă). Sp Π este adesea confundată cu metonimia. Exemplu: lamă pentru cuțit. Exemplu de Sp Σ : satîr pentru cuțit. Să notăm faptul curios că retorica clasică, atît de dispusă să-și îngreuneze taxinomia cu prelinse figuri care nu se puteau defini decît la nivelul actualizării lor (figuri „pline”, nivelul etos-ului autonom), nu a distins acești patru tropi de bază, mulțumindu-se să definească sinecdoca drept metasememul care „spune mai mult pentru mai puțin sau mai puțin pentru mai mult”, fără să-și pună întrebări asupra operandelor acestor operații.

2.1.3. Tropii complecși

Generate de matricea profundă, metafora și metonimia apar ca niște tropi complecși: metafora împerechează două sinecdoce com-

plementare funcționând într-o manieră inversă și determinând o intersecție între nivelul dat și nivelurile construite (această intersecție fiind în același timp sinecdocă și a unuia și a celorlalte). Teoretic, ea operează în modul Σ , intersecția reprezentând atunci o coposesiune de seme, sau în modul Π și ea reprezintă, în acest caz, o coposesiune de părți. Cît despre metonimie, retorica clasică a fost incapabilă să dea o definiție satisfăcătoare, mulțumindu-se să-i enumere speciile actualizate (conținător/conținut, producător/produs, materie/produs finit etc.)¹. De atunci, ea a confundat frecvent tropul și constituentii săi. Această confuzie între metonimie și sinecdocă persistă în binarismul jakobsonian și se regăsește, generalizată, la Albert Henry (1971)². Totuși, ca și metafora, metonimia este un trop de nivel constant, compensînd adjoncțiile prin suprimare și viceversa. Dar în timp ce metafora se bazează pe o intersecție, relația între cei doi termeni ai metonimiei se efectuează prin intermediul unui ansamblu înglobîndu-i pe ambii, teoretic în modul Π sau în modul Σ , ansamblu ale cărui sinecdoce sînt și unul și celălalt. În modul Σ , metonimia va fi co-incluziune într-un ansamblu de seme (metalepsa – cauza pentru efect – n-ar fi astfel decît un caz particular de metonimie Σ ; exemplu argotic: „marteau”^{*} pentru „nebun”); în modul Π , ea va fi co-apartenență la o totalitate materială.

Schema arată suficient de clar că, într-o retorică generală așa cum o concepem noi, nu există *a priori* nici o rațiune de a privilegia metafora, așa cum procedează o parte notabilă a retoricii actuale (cf. Genette, 1970). Dacă, în acest prim sistem, există o figură fundamentală, aceasta este mai degrabă sinecdoca. Ea ar putea evita reproșul lui Genette, pentru care „metaforocentrismul” se bazează esențialmente pe o manevră ideologică, tinzînd să reducă pluralul la unic și să ierarhizeze ceea ce este egal, după modelul societății noastre; de fapt, există nu una, ci patru sinecdoce fundamentale (printr-un accident istoric care nu este lipsit de semnificație, ele poartă o denu-

¹ Definiția cea mai pertinentă a „tropilor prin corespondență” a fost dată de Fontanier, 1968: 79.

² Sinecdoca este de asemenea eliminată de Le Guern, 1973: 12-17, 29-38, pe baza unei insuficiente înțelegeri a funcționării matricii tropice profunde. Din faptul că tradiția clasică a plasat în această categorie un ansamblu eterogen de fapte, nedistingînd diferitele moduri logice ale descompunerii, nu rezultă că trebuie să redistribuim faptele sinecdocice în celelalte categorii de tropi. Pentru alte rațiuni asupra cărora vom reveni, N. Ruwet (1975) elimină și el sinecdoca, recăzînd astfel în „metaforocentrismul” de atîtea ori incriminat.

^{*} *Marteau* (fr.) – în sens propriu, „ciocan” (n. tr.).

mire identică care nu trebuie să mascheze pluralitatea și diferențele lor fundamentale) și, pe de altă parte, este important să nu confundăm constituenții ultimi și „centrul”.

2.2. Alotopie și reevaluare

2.2.1. Lectura ca inductoare de câmp

Lectura induce, pe măsură ce înaintează, un câmp izotop în care ea înscrie toate unitățile de text pe care le abordează, modificându-l astfel constant. Fiecare unitate astfel indexată în câmp își reduce polisemia virtuală. Acest proces care înlătură ambiguitățile se poate descrie în termeni de integrare: integrarea morfemului în sintagmă, a acesteia în frază și a acesteia în text. Câmpul nu se constituie, evident, prin simpla adăugare a unităților distinctive: experiențele de psiholingvistică, sprijinite în această privință de către *Gestaltpsychologie* și teoria informației, arată, dimpotrivă, că lectura procedează prin intermediul unor blocuri-cuvinte sau grupuri de cuvinte –, mai mult sau mai puțin întinse, după cum organizarea unităților răspunde mai bine sau mai puțin bine unor rutine de asamblaj al elementelor codului lor (cf. Richaudeau, 1973: 33-38). Dar se va observa, și nu este o banalitate, că procesul, deși discret, este linear. Prin urmare, această integrare nu se face imediat după o schemă a cutiilor lui Hockett, ci din aproape în aproape și, teoretic, în sensul impus de lectură. Vom nota de asemenea că izotopia se determină cel mai economic pornind de la lexeme non-ambigue (deci ortosememe) și de la lexeme bogate în seme (deci precise). Astfel, printr-o ipoteză, se poate aprecia că o lectură economică procedează astfel încât să valorifice progresiv informațiile decodate, cu scopul de a limita, în cursul procesului de înlăturare a ambiguităților sau de căutare a unei totalități de semnificație, numărul ipotezelor de lectură. În timpul procedurii discursurilor se adoptă deliberat o strategie care ține seama de aceste caracteristici. Astfel, discursurile care realizează cel mai bine condiția de izotopie grupează maximum de informație la începutul enunțului (cazul discursului matematic în care axiomele și definițiile se plasează la începutul expunerii, al biografiei clasice; în care se poate constata că devenirea este sistematic prezentată ca un dat inițial (Grupul μ , 1970a: 110-124). Alți producători pot dispune, dimpotrivă, la începutul enunțului lor unități cu referință plurală, deschizând sensul (și se știe

că începutul oricărui mesaj se caracterizează printr-o informație puternică). Este cazul romancierilor care-și încep narațiunea printr-un anaforic *el, eu, omul* și nu introduc decît mai tîrziu unitățile cele mai particulare, închizînd sensul. Mallarmé procedează la fel în sonetul

Une dentelle s'abolit
Dans le doute du Jeu suprême*

Joc suprem (cu majusculă și în absența titlului) joacă rolul de căsuță liberă care se poate umple momentan cu mai multe variabile pe care cititorul le selecționează în funcție de asociațiile prealabile codate de cultură, obsesiile personale, frecventarea literaturii etc. Aceste chestiuni de strategie textuală vor fi tratate mai tîrziu.

2.2.2. Reevaluarea

2.2.2.1. Tipuri de reevaluare

Atunci cînd un cîmp este recunoscut, anumite unități reperate de lectură pot să nu se indexeze în izotopie sau, altfel spus, să se afișeze ca alotope. Acest fapt declanșează decodajul tropului al cărui invariant este îndus de izotopia recunoscută în acel punct. Figura apare deci ca un simplu caz particular al unui fenomen de variație izotopică. (Astfel, oximoronul este o figură care se definește, ca și tropii, prin juxtapunere izotopă și compunere alotopă). În fața unei alotopii, soluțiile de lectură sînt, teoretic, în număr de trei:

1. Corecția elementului nou, prin adjoncție la acest element a unor seme recurente ale cîmpului, ceea ce permite indexarea sa în el (la care se poate adăuga suprimarea de seme non-pertinente). Vom vorbi în acest caz de *reevaluare proversivă*, proces ce pare *a priori* cel mai conform cu mecanismul de lectură dinamică¹.
2. Corecția cîmpului constituit, prin diseminarea în acest cîmp a semelor elementului nou (diseminare a căror modalități concrete rămîn evident de precizat). Vom vorbi în acest caz de *reevaluare retrospectivă*. Exemplu: în locul comun „a culege firimiturile de la

* Pentru traducerea citatelor, v. ANEXA (n. tr.).

¹ Această constatare se bazează pe inerția decodajului: integrarea unităților mesajului se face din aproape în aproape. Astfel încît alotopia tinde mai întîi să fie reevaluată *hic et nunc*. Reevaluarea retrospectivă nu intervine decît în imposibilitatea reevaluării proversive.

„banchetul vieții“, *al vieții* impune o reevaluare a secvenței precedente. Demersul este frecvent și în discursul literar; iată exemplul unui poem de Marcel Thiry în care o femeie este descrisă în felul următor:

La Hollandaise avait à cause de ses îles
Un arôme mental de cannelle et de thé;
Par des Indes sa voix nous paraissait hantée
Et versait à nos coeurs l'espoir des beaux exils (...)
Et son corps les tentait comme une colonie.

Sîntem deci conduși la a suprapune, peste tot ceea ce manifestă sensul „dorința de a cuceri femeia“, sensul „dorința de cucerire colonială“; se metaforizează astfel farmecul carnal și mitul dezrădăcinării prin goana după mirodenii. Un exemplu mai clasic: *Albatrosul* lui Baudelaire. Acest text oferă o lectură coerentă în primele trei strofe datorită unei izotopii clar desemnate prin titlu și îndeplinind cele două condiții enunțate; cea de-a patra strofă introduce în enunț un element alotop (poetul) care antrenează reevaluarea retrospectivă și deci lectura metasememică a celor trei strofe. Sau *Corbul* lui Poe, în care un joc metaforic amintire/corb determină relectura generală¹.

3. Există o a treia soluție care se va aplica mai ales în cazurile de compoziție alotopă: este pur și simplu recunoașterea lipsei de relevanță, antrenînd constituirea unui cîmp nou, fără să antreneze, momentan sau nu, o reevaluare. Astfel, în versul lui Hugo: *Booz visa; iarba era neagră*, lectura poate proceda la omologarea metaforică „negreala visului“, dar poate să și constate, pur și simplu, ruptura; ne-am putea de asemenea gândi la texte precum monologul lui Molly Bloom în *Ulysse*. Dar în aceste discursuri, o rezolvare poate foarte bine să intervină la un nivel superior. Astfel, codurile narațiunii prevăd anumite rupturi de izotopie („Bărbatul își citea ziarul. Ningea“), care nu sînt întotdeauna mascate de anumite mărci ale enunțării precum stilul indirect liber. În exemplul din James Joyce, rupturile nereevaluate conotează tocmai monologul interior și izotopia ar fi în acest caz constituită de unitatea instanței enunțătoare. Vom vorbi în toate aceste cazuri de *izotopie de conotație* (în sensul Hjelmlev/Barthes).

¹ Lășăm pentru moment deoparte cazul important al *relecturii* (vezi mai departe: 2.3.2.3). Reevaluările care se observă aici sînt complexe. Fie deci șirul $a + a_1 + a_2 + a_3 \dots a_{n-2} + a_{n-1} + a_n$. Putem considera că o reevaluare a lui a_3 în relectură este retrospectivă, deoarece ea ține seama de $a_4 + a_5 \dots a_n + a_n$. Dar se poate spune că ea este și proversivă, dacă vom considera că relectura lui $a + a_1 + a_2 + a_3$ constituie o nouă serie, în care $a = a_{n+1}$, $a_2 = a_{n+2}$, $a_3 = a_{n+3}$ ș.a.m.d.

2.2.2.2. Numărul și locurile reevaluării

Potrivit acestor considerații, am fi tentați să distingem două părți într-un fragment de discurs care comportă variații izotopice (și în special tropi): cea care este conformă cu izotopia primă sau „bază” și cea care variază în raport cu această bază. Dar nu putem, de fapt, identifica *a priori* un anumit element A ca bază și un altul B, ca element variant, deoarece B poate la rândul său constitui baza unei alte figuri. Acest lucru nu este posibil nici de drept: în cazul în care A și B întrețin o relație de impertinență, această relație este cea prioritară și cele două tipuri de reevaluare rămân posibile, în mod exclusiv sau concomitent. În teorie, nu există deci ierarhie între „punctele de corecție”: în cazul a două elemente, avem două puncte de corecție și patru soluții posibile de reevaluare și numărul acestor puncte de reevaluare crește o dată cu numărul elementelor în relație de impertinență.

Știm totuși că, într-un discurs actualizat, punctul de corecție al unui trop este cel mai adesea determinat. În sloganul *Puneți-vă un tigru în motor*, sînt mai multe reevaluări teoretic posibile pornind de la non-pertența tigru-motor. Apariția mesajului într-o stație service sau pe un anunț publicitar trimițînd la o marcă de benzină conduce la a desemna *tigru* drept element variant, iar restul drept bază, degajînd un clasem „mecanic” care comportă semul non-viu. Dar pronunțat în biroul directorului unui circ în declin, de către un împlînzitor dornic să obțină acceptarea spectacolului pe care îl propune, mesajul face să apară *tigru* drept bază (lăsăm desigur deoparte sinecdoca *tigru* pentru *număr de dresură*), *motor* drept element variant și totul ca o încurajare metaforică de a reda dinamismul unei întreprinderi în declin.

Într-o manieră generală, unele variabile determină deci punctul de corecție al non-pertenței. Aceste variabile pot fi inerte: sînt, evident, cele care determină percepția izotopiilor și pe care le-am descris la punctul 2.2.2: numărul semelor redundante, al lexemelor distincte comportînd seme redundante și organizarea sintagmatică a acestora. Dincolo de acest plan, pregnanța izotopiei recunoscute depinde și de indicatori semiologici externi care derivă din situația în care mesajul apare (stație service sau circ) pînă la convențiile de gen și de stil cărora li se supune mesajul, implicit sau explicit, și care determină universuri logice diferite. (Vom reveni la punctul 2.3.2.3 asupra acestei noțiuni de izotopie pretextuală). Nu este necesar să precizăm că aceste decupaje sînt la rândul lor cultural, și deci ideologic determinate. (Astfel, genul fabulă, în manifestările sale cele mai cunoscute,

impune de la început o reevaluare fără să fie necesară formula explicit conectoare pe care o găsim de obicei la sfârșitul unor enunțuri sau în cursul textului, prin suprapunerea unităților izotopiei „animal” și ale izotopiei „societate umană”). Să notăm în treacăt că aceste diade constituie tocmai semnificanții recurenți ai unei izotopii de conotație, aici izotopia /fabulă/ care se constituie pe un sistem logic diferit față de cel care sub-întinde cercetările gramaticale clasice prin faptul că ea introduce noi reguli de compatibilitate (aici compatibilitatea uman – non-uman). Se poate vedea deci cât de mult poate fi relativizată mult dezbătuta problemă a abaterii.

2.3. Teoria lecturii plurale

2.3.1. Alotopia, generatoare de poli-izotopie

Prin intermediul exemplelor precedente, se poate vedea cu ușurință că procesul de reevaluare, determinînd local o pluralitate de sensuri (nivelul dat și nivelurile construite), conduce adesea la o dublă lectură a ansamblului sau, cel puțin, a unor largi sub-ansambluri ale enunțului. E adevărat că nu ne putem limita la a considera alotopia, sau ruptura de izotopie, drept un fapt strict punctual: izotopia fiind definită drept o proprietate a discursului, în acest plan trebuie luate în considerare toate repercusiunile fenomenului.

Fie un discurs compus din unități de lectură ABCDEFGH. Prin ipoteză, redundanța lui A și B induce o izotopie i_1 ; tot prin ipoteză, unitatea C se indexează pe această izotopie. Enunțul ABC poate forma obiectul tipurilor de reevaluare descrise mai sus. În cazul unei reevaluări proversive, corecția lui C generează o clasă de unități C' indexîndu-se pe izotopia i_1 (ABC); relația între C și C' poate fi, de pildă, cea care se stabilește între cele două niveluri ale unei metafore. Izotopia fiind o relație de redundanță între unități lingvistice care nu sînt în mod necesar manifestate¹, se poate stabili o astfel de relație între C, independent de reevaluările pe care le cunoaște termenul, și A sau B. În cazul în care seme ale lui B și C sînt astfel redundante

¹ Cf. Arrivé (1973: 54). Definiția lui Rastier (1972) nu ia în considerare decît unitățile manifeste, spre deosebire de cea a lui Greimas (1966b).

(regula juxtapunerii), se va spune că B și C constituie în enunțul ABC o nouă izotopie i_2 (fie $i_1 = ABC'$, $i_2 = BC$). Bi-izotopia se stabilește încă și mai clar într-un enunț ABCDE în care C și E, alotope, formează obiectul unor reevaluări proversive (fie $ABC'DE'$) dar prezintă între ele, independent de aceste reevaluări, o recurență semică, conformă regulii de juxtapunere (avem atunci $i_1 = ABC'DE'$, $i_2 = CE$). Vom defini deci un discurs ca fiind bi-izotop atunci când cel puțin una dintre unitățile sale este alotopă față de prima izotopie și când ea întreține cu oricare altă unitate a enunțului o relație de juxtapunere izotopă.

Se poate vedea deci prin ce mecanisme se trece de la fenomenul alotopiei la proiecția bi-izotopiei. Definiția generală a acestui concept trebuie imediat însoțită de următoarele precizări:

a) Noi nu impunem nicidecum ca o condiție a bi-izotopiei unui enunț reevaluarea, sau lectura bi-izotopică, a *tuturor* unităților sale, așa cum par să sugereze anumiți cercetători¹: aici D și F pot perfect rămâne izotopi față de A și B (și C'E'). Vom vedea totuși că această propoziție nu este lipsită de interes, o relație poli-izotopică i_1 - i_2 funcționând în enunț ca o structură ecuațională putînd să antreneze reevaluarea unor unități ne-alotopice (aici A'B'D'F'); dar nu este mai puțin adevărat că în acest caz, bi-izotopia este cea care determină reevaluările, și nu invers.

b) Proiecția unei bi-izotopii este supusă naturii alotopiei care o semnalează. În cazul unei alotopii prin compunere, unitățile C și E continuă să aparțină aceluiași cîmp ca și ABDF. Ele se află deci în imposibilitatea de a determina o izotopie i_2 distinctă de prima i_1 .

c) În exemplul nostru, numărul și sensul reevaluărilor au fost oprite arbitrar. Astfel, conform aceleiași ipoteze a unei alotopii a lui C și E față de ABD, se poate de asemenea proceda prin reevaluarea retrospectivă a lui ABD. În acest caz, redundanța unităților A'B'CD'E poate constitui o izotopie distinctă i_2 .

d) Așa cum limita inferioară a enunțului izotop trebuie situată la un nivel foarte elementar (cel al co-prezenței a doua moneme), chiar enunțuri foarte scurte pot apărea ca bi-izotope. Acum cîțiva ani, o mercerie de provincie, în regatul Belgia, arbora o firmă devenită celebră în partea locului: „Maison Tricot-Chaussette“. Enunțul trimitea astfel, în egală măsură, atît la marfa vîndută, cît și la însuși cuplul de negustori: cea mai frumoasă zestre pe care doamna Chaussette putuse

¹ Faptul a fost subliniat de Arrivé (1973: 58). În Grupul μ , 1972: 28, ajungeam deja la concluzia „inexistenței unei obligații pentru text de a realiza în fiecare unitate lexicală suprapunerea tuturor lecturilor posibile“.

să i-o aducă soțului său era numele ei. Vom vedea mai departe că bi-izotopia enunțurilor mici provine adesea, ca în exemplul invocat, din ceea ce s-ar putea defini drept izotopie pre-textuală.

e) Bi-izotopia nu este, evident, decât un caz particular al fenomenului general al poli-izotopiei. Dacă în exemplul dat G și H sînt în juxtapunere alotopă față de i_1 și i_2 , redundanța lor eventuală poate constitui o izotopie i_3 în ipoteza unor reevaluări proversive (avem atunci G'H' pe i_2 , G''H'' pe i_1), sau în cazul reevaluărilor retrospective (care se pot referi la unități deja reevaluate, de altfel). Doar pentru claritatea raționamentului ne-am limitat pînă aici discuția la bi-izotopie.

2.3.2. Unitățile retorice

2.3.2.1. Definiție

Noțiunea de poli-izotopie ne permite să examinăm figurile retorice ne-punctuale sau figurile al căror mecanism investește mai multe unități ale primei articulații. De aici înainte, vom prefera să vorbim de *unități retorice* mai degrabă decât de figuri, aceste unități putînd atinge dimensiunea cuvîntului (în cazul metaforei *in absentia*) sau pe aceea a unei întregi secvențe. Aceste unități retorice vor fi definite ca ansambluri conectoare, de extensie variabilă, susceptibile de a fi citite pe mai multe izotopii în același timp, în interiorul unui același enunț și prin orice fel de procedeu¹. (Exemplu: unitatea CC', lizibilă ca C' pe i_1 și ca C pe i_2). Este vorba despre o generalizare notabilă a noțiunii de figură, deoarece nu se mai face apel imediat și exclusiv la noțiunea de impertinență care definea figura *stricto sensu*. (Le Guern, 1973, definește de mai multe ori tropul ca element conector de izotopii). Lucrul poate fi observat în exemplul din *Florile albastre* invocat mai sus: putem regăsi aici un tip de atelaj în care nici o impertinență semantică de tip clasic nu poate fi observată. Este atins nivelul constant de generalitate condiționînd percepția izotopiei.

¹ Unitatea retorică trebuie astfel apropiată de ceea ce Rastier (1972: 88-92) numește, nu fără un oarecare risc de confuzie, *izotopii verticale sau metaforice* (exemplu: *pupă*, din izotopia /navigație/, lizibil retoric drept „coada mesci” în izotopia /banchet/. Coquet (1969) a fost unul dintre primii care au atras atenția asupra rolului conectorilor.

2.3.2.2. Poli-izotopia ca structură de echivalență

Trebuie acum să atragem atenția asupra pregnanței structurii poli-izotope.

Cînd, într-un discurs, un cîmp a fost constituit și mai multe rup-turi de izotopie au fost percepute și reevaluate, dacă mai multe unități retorice joacă rolul de termeni conectori între o izotopie i_1 și o alta i_2 , lectura, baleiaj dinamic în căutarea unei unități de sens („lectura uni-formă“ la Greimas), va tinde să indexeze un maximum de unități din i_1 în i_2 și viceversa. Altfel spus, prezența unei iterații de unități conec-toare precipită percepția retorică a celorlalte unități ale textului, unități care se constituie astfel, la rîndul lor, în unități retorice și pot, retrospectiv, exercita și ele o funcție conectoare. Altfel spus încă, tropul și, mai larg, unitatea retorică, se comportă ca o structură ecuațională, proiectînd organizarea unui nivel izotop asupra celui alt și viceversa. Acest lucru a putut fi experimentat pe un text de Paul Eluard (Groupe μ , 1972); am arătat că, în *Popasul orelor*, o lectură omogenă, oferind un sens complet, este posibilă în fiecare dintre cele trei izotopii ale textului: lecturile *anthropos* (poem despre dragoste și despre societate), *logos* (puterea cîntului și a cuvîntului), *cosmos* (bulversarea mecanismelor temporale) (cf. cap. II și anexa 2). Toate aceste lecturi suprapuse într-o *tresă*, pentru a relua expresia fericită a lui Barthes, au devenit posibile prin folosirea simultană a aceluiași unități în funcție de diverse sensuri. (Nu ne preocupă aici problema de a ști dacă într-un anumit text se instaurează o ierarhie între diversele semnificații). Un alt exemplu: în sloganul citat mai sus, conexiunile stabilite între cele două izotopii ale mesajului (a umple + carburant; a pune + tigrul) pot proiecta alte echivalențe de care retorica publicității ține de altfel cont în mod considerabil: cum ar fi asimilarea flatantă a unui destinatar cu un împlinzitor. Dacă nu este necesar ca fiecare unitate a unui enunț să fie conectoare pentru a putea vorbi despre poli-izotopie, aceasta din urmă tinde, dimpotrivă, să facă din fiecare punct al enunțului o unitate retorică.

2.3.2.3. Lectura tabulară și lectura lineară

Numim *lectură tabulară* rezultatul diferitelor lecturi ale unităților unui text. Vom întîlni exemple de astfel de lectură în studiul pe care

I-am consacrat poemului *Popasul orelor* sau în partea a doua a acestei lucrări¹. Aceste tabele au dublă intrare; pe o axă sînt ordonați diferiții semnificanți ai textului, pe cealaltă, diferitele izotopii (recunoscute după ce lectura a fost terminată); căsuțele tabelului sînt de aici înainte ocupate de toate lecturile ce pot fi făcute diverselor unități. Această lectură tabulară se opune unei lecturi lineare prin aceea că ea este rezultatul acesteia din urmă și al relecturii: izotopiile sînt de la început reperate și toate rezultatele reevaluărilor, retrospective cît și proversive, sînt raportate la ele. Ceea ce înseamnă că nu se ține seama nici de ordinea reperajului izotopiilor, nici de cea a diverselor reevaluări. Așa cum se prezintă, tabelul ilustrează totuși bine definiția lecturii ca proces de activare a sensului.

A nu ține seama de lectura lineară, atitudine frecventă în analiza structurală a discursului, ar însemna să transformăm ceea ce este dinamic în ceva static și să ocultăm generarea însăși a elementelor tabelului. Această problemă va fi tratată în capitolul III. De pe acum, putem, totuși, formula două remarci asupra producerii structurii tabulare a textului în și prin relectură.

Conceperea enunțului poli-izotopic ca structură ecuațională conduce la distingerea a două tipuri de unități retorice: cele pe care, convențional, le vom numi *unități retorice date* (despre care s-a văzut că sînt rezultatul unui proces de construcție) și *unitățile retorice proiectate*. Primele sînt constituite de impertinențele corectate după procesul clasic descris mai sus; într-un anume fel, aceste unități date permit trecerea de la percepția tropului la recunoașterea poli-izotopiei,

¹ Ni s-a făcut reproșul, în legătură cu analiza pe care am făcut-o textului de Eluard, de a fi dat lista metabolelor urmînd firul textului și de a fi prezentat apoi schemele tabulare de lectură ca fiind „consecințele logice și sintetizante” ale respectivului rezumat: această „reconstituire a lecturii surprinsă în progresia sa” ar fi iluzorie pentru că se amestecă, pe de o parte, figurile întîlnite care permit tocmai constituirea acestor scheme și transformările retorice posterioare recunoașterii acestor scheme: ceea ce noi numim unități date și unități proiectate (Renier, 1974: 153-155). Dincolo de exigențele practice ale prezentării, s-a comis, fără îndoială, și o stîngăcie, datorită dificultății de a combina cercetarea sistemului și descrierea procesului. Tabelul nostru voia însă să fie un *rezultat*, iar inventarul metabolelor constituia mult mai mult o *relectură* decît o lectură. Rezultă din cele spuse pînă aici că nu putem concepe descrierea unui text poli-izotop în „viziunea tradițională a procedului ca preexistent ce trebuie pus în evidență”, dar că, dimpotrivă, „sensul care rezultă din lectură este posterior sensului pe care aceasta îl transformă” (Renier, 1974: 154-155).

asumînd un rol de conector (exemplu: tigru – izotopie animală). Unitățile proiectate provin din relectura retorică a altor unități (care pot fi deja retorice) pe o nouă izotopie recunoscută, aceasta prin corecție retrospectivă. Aceste unități proiectate permit deci trecerea de la recunoașterea poli-izotopiei la construirea de noi tropi (ex.: izotopie animală – destinatar = înblînzitor)¹.

Proiecția este în principiu programată de poli-izotopia textului dar, uneori, și de factori pre-textuali. Astfel, o lectură psihianalitică poate proveni din ceea ce învestește cititorul: un critic poate descoperi în orice text simboluri falice, un altul poate oculta această percepție; vom vorbi atunci, în acest caz, de *izotopii pre-textuale*. Am văzut că trebuie să considerăm ca fiind constitutive astfel de izotopii variabile la fel de diferite ca și regulile de gen ale unui enunț, situația enunțării și fantezmele decodurului. Aceste izotopii pre-textuale au adesea drept efect activarea percepției poli-izotope a unor enunțuri pentru care problema unei lecturi plurale nu se pune prea mult din punctul de vedere al unei filologii pedante.

a) Deși este suficientă o singură unitate alotopă pentru a asigura bi-izotopia unui enunț (exemplul *Albatrosului* lui Baudelaire unde singura frază „poetul este asemenea prințului norilor” asigură dubla lectură) se poate remarca faptul că percepția poli-izotopă a unui enunț în care cea de-a doua izotopie nu este explicit reprezentată decît printr-un singur termen este întărită sau continuată de echivalențe pre-textuale. Astfel în distihul lui P.-J. Toulet

Etranger, je sens bon, cueille-moi sans remords:

Les violettes sont le sourire des morts

izotopia /moarte/ nu este introdusă decît *in fine* printr-o metaforă corectată antrenînd reevaluarea retrospectivă a mai multor lexeme anterioare; acest proces de reevaluare este însă susținut de relații simbolice cultural codate (*violet/culoarea funerară*).

b) Există chiar anumite discursuri aparent fără alotopii, dar ale căror unități sînt, cu toate acestea, reevaluate. Poli-izotopia provine aici din cunoașterea elementelor contextului apropiat sau îndepărtat sau a unui cod impunînd tocmai lectura plurală. Este cazul mesajelor

¹ Renier (1974: 154-155) vorbește despre *ancorări* și figuri *retroconstruite*. Mai exact, ar trebui să vorbim despre o lectură metasememică a sememelor alosemice și despre o lectură metasememică a sememelor izosemice, folosind expresii foarte puțin comode.

personale la radio Londra în timpul celui de-al doilea război mondial¹.

Numărul figurilor potențiale ale unui enunț apare deci ca fiind foarte ridicat: într-o teorie discontinuă, se poate arăta că el este echivalent cu numărul sememelor recunoscute înmulțit cu numărul de izotopii intra- sau pre-textuale recunoscute (explicit sau implicit). Nu avem aici în vedere faptul că proiecția se poate face și prin omologarea diverselor niveluri ale sistemului: de pildă, echivalențele sintactice (în sensul lui Harris) pot determina echivalențe semantice și deci determina producerea de unități retorice proiectate. Teza bine cunoscută a paralelismului fonetico-semantic (susținută și în psihiatrie: a se vedea lucrările lui G. Ferdière) nu este decât un caz particular al acestui mecanism. Luarea în considerare a relațiilor între izotopiile expresiei și izotopiile conținutului mărește deci și mai mult, teoretic, numărul lecturilor posibile.

Este momentul să tragem ultimele concluzii din toate acestea. Putem spune că, la limită,

1^o fiecare unitate a textului este potențial inițitoare de izotopie;
2^o fiecare unitate tinde să fie citită pe fiecare izotopie recunoscută și, prin urmare, să devină retorică față de izotopiile vecine (aceasta explică de ce, într-o analiză concretă, un același semem poate fi succesiv desemnat ca metaforă, metonimie sau sinecdocă a unor semnificații diferiți).

Este vorba, desigur, de o limită teoretică: așa cum numărul și sensul reevaluărilor unei alotopii sînt, în fapt, determinate de variabile precise, există unele cazuri în care conexiunea între două izotopii nu este posibilă. Aceste restricții provin mai ales, așa cum vom vedea, din structurile proprii diverselor unități retorice. Totuși, spre o astfel de limită tind cîteva forme poetice, cum ar fi unele texte supraréaliste sau unele fatrazii*. În aceste forme și, spre deosebire de texte ca *Albatrosul*, nu este posibilă fixarea solidă a unei izotopii servind drept bază, în raport cu care se vor stabili figurile. Iată începutul unei fatrazii anonime din secolul al XIII-lea:

Li sons d'un cornet
mengoit a l'egret
le cuer d'un tonnoire
Qant un mors bequet

¹ Riffaterre (1960: 210-211) subliniase deja faptul că și cel mai mic enunț posedă un context. Studiul izotopiilor pretextuale poate furniza o bază solidă noțiunii încă vagi de inter-textualitate.

* În franceză, *fatrasie* – compoziție poetică medievală cu un caracter incoerent sau absurd, uneori cu aluzii satirice (n. tr.).

prist au trebuchet
le cours d'une estoile¹.

Se poate observa că fiecare vers pare să constituie un ansamblu coerent. Această coerență este ritmică și sintactică (recurența structurilor de determinare), dar ea este și semantică, constituenții fiecărui vers fiind izotopi (cu excepția versului 3 unde o reducere metaforică este posibilă); coerența dispare însă imediat ce aceste unități sînt puse în relație. Corecții pot fi, evident, propuse prin lectură. Astfel versul 3 conține impertinența hrană–non-hrană dacă s-a procedat la reducerea metaforică impusă pentru izotopia sintagmei. Lectura lui *manger* antrenează o lectură posibilă a lui *cornet* ca metaforă a gurii, în timp ce, dimpotrivă, dacă menținem lectura ortosememică a versului 1, avem posibilitatea de a corecta versul 2 (*a mînca* devine atunci metafora lui *a depăși*) și, prin urmare, versul 3. Pe măsură ce avansează, lectura trebuie să propună soluții care pot fi diverse și nu neapărat exclusive. În cazul nostru, din ajustare în ajustare, nu mai subzistă de altfel decît figuri și orice bază a dispărut. Ar trebui de asemenea să notăm că acest proces există și la nivelul sintaxei, unde recunoașterea unui grup de unități-vers ca unitate frastică conduce la reamenajarea limitelor unei alte unități frastice și așa mai departe, din aproape în aproape.

Am văzut mai sus că un text izotop poate fi produsul unor strategii destul de diverse. La fel stau lucrurile în ceea ce privește textele poli-izotopice. Putem astfel distinge cazuri în care se instituie o ierarhie între diversele elemente ale unei izotopii și cazuri în care nici o ordine de acest gen nu apare². În prima categorie vom introduce

¹ *Egret*: zeamă de aguridă; *bequet*: știucă (sau specie de somon; poate fi și un diminutiv de la „bec” – cioc).

² În principiu, nu se pot stabili relații ierarhice între izotopiile înseși, în sensul în care folosim acest termen aici, în ciuda a ceea ce unele lucrări au lăsat să se înțeleagă (Adriaens, 1973: 25, vorbește despre *figurative isotopie* și de *letterlijke isotopie*; pe de altă parte, se pot stabili relații de dominanță între elementele diverselor izotopii: cf. Vaina-Pusca, 1974: 324-325). Noi nu renunțăm totuși la noțiunea de ierarhie datorită unui prealabil arbitrar (așa cum par a se petrece lucrurile la M. Arrivé, 1973): este vorba, în cazul nostru, de o simplă consecință a studiului relațiilor pe care le întrețin între ele componentele unităților retorice (v. 2.3.3). Pentru Greimas, stadiul actual al cunoștințelor noastre sugerează „existența unei relații de presupuziție între izotopii” (în sonetul *Salut*, lectura /scriitură/ ar fi imposibilă dacă lectura /navigație/ n-ar fi instituită mai întîi. Izotopia fiind un cîmp și nu un obiect, elementele care se indexează în ea și nu izotopiile înseși întrețin relații ierarhice, și de data aceasta în mod necesar (deoarece ele sînt citite pe o axă lineară).

Albatrosul sau *Noaptea de mai* a lui Musset. Nu pentru că o izotopie ar fi aici doar vehiculul celeilalte – vom vedea ce trebuie să credem despre aceste teze –, ci, mai degrabă, recunoașterea nivelurilor de lectură este cronologic determinată: în aceste texte clasice, structura tabulară devine evidentă printr-o lectură izotopă completă, urmată de o relectură declanșată de altopia produsă la sfârșitul mesajului. Vom introduce în a doua categorie sonetul *Salut*, de Mallarmé, de care Rastier (1972) se servește pentru a elabora o teorie asupra căreia vom mai reveni. Aici, poli-izotopia este perceptibilă de la începutul enunțului, înmulțind operațiile de reevaluare. Putem astfel admite că două structuri tabulare echivalente pot fi produse prin lecturi lineare foarte diferite.

2.3.3. Polisemia retorică

Reevaluările despre care am vorbit nu sînt proceduri reductoare. Din acest motiv am insistat asupra faptului că termeni ca *suprimare-adjoncție* nu trebuie înțeleși ca definind figura însăși, ci relația între ceea ce este dat și ceea ce este construit. Căci, în definitiv, polisemia este aceea care definește unitățile retorice.

În cazul tropilor, această polisemie este programată de incompatibilitățile clasematice și orientată de context, lucru pe care l-am subliniat deja în *Retică generală* (remarca făcută de Delas-Filliolet, 1973: 113, este deci fără obiect). Această polisemie internă este foarte diferită de cea pe care o recunoaștem unității în limbă, izolată în mod abstract de orice relație sintagmatică. Să luăm cazul cuvîntului: într-un dicționar, el posedă o polisemie virtuală (ambiguitate) pe care o pierde imediat ce este integrat într-o unitate izotopă superioară (cf. exemplul cuvîntului *zi*). Operația retorică este cea care poate conserva în enunț această polisemie virtuală. (Astfel în exemplul lui Greimas, cele două sensuri ale cuvîntului *toaletă*, în modul în care sînt codate, sînt produse într-o manifestare unică; să precizăm totuși că această polisemie nu se situează decît la nivelul instanței povestitoare: pentru personaje, același termen este utilizat în două discursuri care rămîn fiecare izotope). Dar operația retorică poate mai ales merge dincolo de această polisemie virtuală, deoarece ea introduce local în semem seme care nu există în el nici chiar atunci cînd el este în stare de polisemie virtuală. Aceeași semnificație vehiculează deci semnificații noi. În fatrazia din secolul al XIII-lea asupra căreia ne vom opri ceva mai departe, un enunț ca „lorsqu'un brochet mort/ prit

au piège/ le cours d'une étoile" „cînd o știucă moartă/ a prins în capcană/ drumul unei stele" (în traducere liberă) generează polisemii de tipul: inanimat-animat, uman-non-uman, conștient-non-conștient etc.

Tocmai în aceste cazuri de menținere a unei polisemii virtuale sau de producere a unei polisemii care subminează codul, vom vorbi de *polisemie retorică*. Această polisemie nu este, în nici un caz, o ambiguitate: ea este programată de enunț și în acest sens Levin a putut spune, în chip paradoxal: „Textul este propriul său cod". Prin definiție, polisemia retorică este locală și momentană (cu excepția tocmai a modificării sensului social al unui termen sau al unei locuțiuni prin resorbția figurii în cod, în cazul tropilor lexicalizați). Continuăm să utilizăm termenul *polisemie*, pe care nu-l aplicăm de obicei decît la nivelul monemului, chiar dacă ne plasăm la un nivel superior (conform, de altfel, definiției pe care am dat-o unității retorice); în exemplul fatraziei, nu este, la urma urmei, posibil să procedăm la o reevaluare unilateral proversivă sau retrospectivă și trebuie să luăm în considerare ansamblul locuțiunilor. Vom nota în treacăt că polisemia retorică confirmă definiția limbajului poetic ca limbaj care nu se supune principiului non-contradicției și deci nici logicii binare (concepție care nu a fost formulată cu oarecare soliditate decît, recent, de către Solomon Marcus) deoarece ea poate programa un semem conținînd seme contradictorii, caz extrem al polisemiei („drumul unei stele": animal + non-animat + translație + superlativitate)¹. Vom sublinia de asemenea că această polisemie retorică poate fi, teoretic, infinită, deoarece nimic nu interzice unui semnificant oarecare să desemneze totalitatea semnificațiilor ce pot fi concepuți. Acest lucru este în acord cu teza lui Marcus care definește modelul teoretic al limbajului poetic ca un limbaj semantic cu sinonimie nulă și omonimie avînd puterea continuității, adică tinzînd spre o indiferențiere totală (1970: 107-140).

O ultimă remarcă privind această polisemie retorică trebuie să se refere la relația instituită de operatorul retoric între unitatea dată și unitățile construite:

¹ Evident, toate polisemiile retorice se fundamentează pe schema pe care am descris-o. Alături de tropii prin adjoncție sau prin suprimare-adjoncție, matricea tropică arată posibilitatea figurilor prin suprimare (sinecdoce particularizante referențiale sau generalizante conceptuale). În acest caz, generalizarea (dacă tropul este de tip Σ) sau particularizarea (dacă este de tip Π) sînt cele care generează polisemia, o polisemie care va fi, desigur, mai puțin frapantă decît cea din exemplele precedente. Deci natura operației retorice care acționează este aceea care determină tipul exact al polisemiei generate.

1. Tropul nu este „înlocuirea unui cuvînt printr-un altul“. Recunoaştem aici vechea teorie a transferului (critică de Stutterheim, 1941). Este necesar să insistăm asupra acestui lucru care apare poate astăzi ca un truism, căci terminologia retorică clasică a introdus aproape întotdeauna o ierarhie între conţinuturile relaţionate în trop (şi în primul rînd prin folosirea termenilor „propriu“ şi „figurat“). Chiar I. A. Richards (1936: cap. V, VI), care insistă, printre primii, asupra *interacţiunii* sensurilor reunite prin trop, utilizînd încă termeni ca *vehicul* (pentru unitatea dată) şi *conţinut*, care apărea astfel drept autenticul semnificat al vehiculului. O astfel de concepţie despre trop întîlneşte două concepţii despre enunţul retoric, contradictorii, dar în aceeaşi măsură reductoare: sau se valorizează metatextul construit prin traduceri (schema 1a: *tigru* „înseamnă“ *benzină*, *mamelă de cristal* „înseamnă“ *carafă*), şi aceasta justifică reacţia celebră a lui Breton; sau, dimpotrivă, conţinutul nu mai e decît un simplu pretext şi se valorizează atunci vehiculul ca ornament (schema 1b).

2. Tropul nu este nici un element de natură sincretică, noţiune statică şi nedialectică. Schema lui Karl Bühler ilustrează astfel o concepţie despre procesul metaforic ca un „cocteil de sfere conceptuale“, ca o convergenţă de sensuri (Bühler, 1934: 342-345, merge pînă la a apropia tropul de cuvîntul compus şi a le defini pe ambele ca „Fügung zweier Symbolwerte zu einem Komplexen Symbolwert“*). Această schemă este imediat suspectă, în sensul că justificările sale sînt ele însele metaforice (percepţia metaforei este comparată cu viziunea binoculară, stereoscopică, în care părţile superflue ale imaginilor suprapuse sînt eliminate din ambele părţi. Această concepţie nu poate satisface, deoarece ea sugerează dispariţia celor doi termeni ai tropului într-o nouă unitate stabilă. Or, se ştie că etosul tropului se sprijină tocmai pe o tensiune datorată faptului că, pentru a stabili raportul de semnificaţie între ansamblul semic şi semnificantul său, se face apel la un semnificant care, în codul adoptat, desemnează *unul* dintre cele două semnificate în relaţie (în cazul „tropului de uzaj“ sau trop lexicalizat şi, aşa cum a arătat Gérard Genette, această tensiune dispare, prin modificarea ansamblului semnificat).

3. Nu putem spune nici că tropul are drept funcţie principală de a-şi pune în valoare invariantul (intersecţia în cazul metaforei: schema 3). Este ceea ce sugerează cu toate acestea Konrad: „Nu reţinem decît atributul comun“ (1958). Acest invariant justifică logic existenţa figurii, constituie suportul percepţiei sale, dar părţile necomune, ca ace-

* În germană în text: „Fuziunea a două valori ale simbolului într-o singură valoare complexă“ (n. tr.).

lea care sînt în raport de excludere reciprocă în cazul metaforei, nu sînt mai puțin prezente în mecanism.

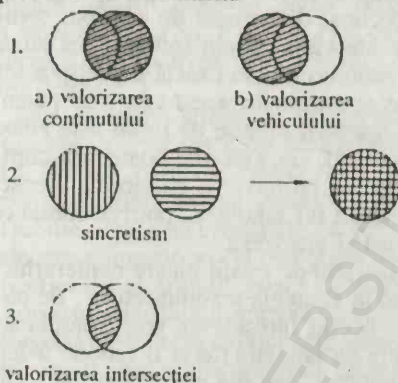


Figura 1. Concepții despre metaforă

Toate aceste concepții, excluzîndu-se reciproc, au în comun faptul de a fi ierarhizante sau moniste, acordînd preferință unuia sau altuia dintre elementele diagramei (conținut, vehicul sau intersecție) sau vînd să le reducă la unitate. Tot în cazul metaforei, vom prefera să spunem că mecanismul său extrapolează, extinzînd la reunirea celor doi termeni, o proprietate care nu aparține decît intersecției lor. Dar această extensie este dublă, deoarece transferul se efectuează în ambele sensuri. Așa cum nu exista ierarhie între diversele puncte posibile de corecție a impertinențelor, teoretic nici o direcție nu este impusă în procesul instituit de constituenții tropului care întrețin astfel o relație simetrică. Orice figură este în teorie reversibilă (dar am văzut că, într-un discurs precis, lucrurile nu se petrec în mod necesar astfel)¹.

Trebuie să mai adăugăm că ruptura izotopice ce semnalează tropul nu determină în mod automat un tip de trop particular. Lucrul este evident în cazul metonimiei și al metaforei, figuri complexe în care ansamblurile co-înglobante și intersective funcționează ca sinecdocă ale ansamblurilor în relație metonimică sau metaforică în așa fel încît se poate spune că în figură intervin cel puțin trei tropi. Lucrul este valabil și pentru tropii simpli: ezităările vreunui retor de a face din cutare caz concret o sinecdocă sau o metonimie sau de a distinge sinecdoca

¹ Lipsă de ierarhie subliniată în Grupul μ , 1972: 28. După François (1971: 29-30), reversibilitatea ar fi unul dintre criteriile figurii.

și metafora și arguțiile care decurg din aceasta și care, într-un fel, au atras proasta reputație a retoricii, ilustrează destul de bine acest lucru. În fapt, tipul de decupaj determinat de context, conform unui principiu de economie ale cărui detalii trebuie încă studiate, este acela care determină în enunțuri natura exactă a relațiilor între ceea ce este dat și ceea ce este construit. În acest caz, s-ar putea deci spune că identificarea unei categorii precise de figuri este adesea un fapt preferențial, și nu structural, și că ea este poate, așa cum s-a văzut, produsul unei activități de proiecție a cititorului. Acest lucru justifică remarcă impresionistă a lui Jakobson, potrivit căreia orice metonimie este puțin metaforică și viceversa.

Polisemia sa, fascicul de relații binare nonierarhice, face din trop un element esențial în strategia textului retoric, fie că acesta este publicitar, argotic sau poetic. Într-adevăr, poli-izotopia acestui text (care face posibilă lectura sa tabulară) este o funcție a lanțului unităților retorice, lizibile simultan, datorită chiar binarității lor, pe mai multe niveluri. Și putem prezuma că această pluralitate de izotopii ar putea explica din punct de vedere tehnic *densitatea* de semnificație pe care am reținut-o uneori drept criteriu definitoriu al textului poetic, dar care nu este, în cele din urmă, decât un efect al acesteia.

2.3.4. Tropi și moduri de conexiune între izotopii

Se pune acum problema de a defini condițiile cărora trebuie să le corespundă principalele unități retorice pentru a servi drept conectori între izotopii. Problema este tocmai de a ști dacă sinecdocele, tropi simpli, metaforele și metonimiile, tropi compuși, se pot indexa în același mod în două izotopii și pot asigura trecerea de la una la alta; ei sînt toți binari, dar se știe că între nivelurile lor se instituie relații diferite (incluziune, intersecție, excludere reciprocă).

2.3.4.1. *Sinecdoca* putînd rezulta din două tipuri de descompuneri, în modul Π sau în modul Σ , și procedînd cînd la o generalizare, cînd la o particularizare, structura sa cunoaște patru modalități distincte. Analiza lexicului argoului francez permite, sub un anumit aspect, să regrupăm aceste modalități în două clase (Grupul μ , 1970b: 71-93): a) sinecdocele explicitante (Sg Σ și Sp Π), care sînt supresive, au drept caracteristică de a comunica în același timp un semnificat construit (datorită redundanței contextului și datorită invariantului tropu-

lui, potrivit schemei demonstrate în altă parte) și unul dintre atributele criteriale ale referentului acestui semnificat (nivel perceput). Exemple argotice: „spumoasă” pentru „bere” și „lamă” pentru „cuțit”;

b) sinecdocele implicite (Sp Σ și Sg II), care procedează prin adjoncție, „diluează”, dimpotrivă, semnificatul construit în figură („bordel” pentru „cameră”).

Această a doua categorie atrage de la început atenția, deoarece grupează instrumente conectoare utile. Procedînd prin adjoncție de seme în modul Σ sau de „părți” în modul II, aceste seme și părți, ca elemente noi, pot cu ușurință indexa ansamblul de plecare într-o izotopie diferită. Trebuie, totuși, să constatăm că această clasă reprezintă forma de reproducere a sinecdocii cel mai puțin frecvent reprezentată, atît în textele poetice cît și argou¹; poate că explicația stă în diluția semnificatului construit, dar faptul impune clasificări suplimentare.

A priori, categoria sinecdocii explicite nu apare ca fiind conectoare: acolo unde operatorul retoric suprimă elemente într-un ansamblu fără să introducă elemente noi, unitatea retorică nu este în măsură să conecteze două niveluri de sens, dintre care unul s-ar situa în afara izotopiei în care se indexează nivelul conceput. Dacă *muritor* pentru *om* sau *felină* pentru *tigru*, dacă *pînză* pentru *corabie* sau *mînă* pentru *om* au drept efect modificarea extensiei semnelor, acești tropi nu modifică, totuși, omogenitatea cîmpurilor semantice și nu conduc la o izotopie distinctă de cea în care se indexează nivelul construit. Desigur, astfel de unități retorice pot oricînd programa conotații noi: de pildă, apelul la termeni generali sau abstracți va putea fi vehiculul unei „tonalități filosofice”. Prin urmare, dacă această iterație nu este percepută ca pertinentă din punctul de vedere al conexiunii, nu putem vorbi de poli-izotopie în sens strict. Ea induce, cu toate acestea, așa cum am văzut, o izotopie de conotație. Va trebui să mai notăm că sinecdoca, spre deosebire de metaforă și de metonimie, care sînt tropi de nivel constant, are drept etos nuclear tocmai faptul de a determina variația nivelului de generalitate a conceptelor, de la nivelul construit al figurii la nivelul său manifestat. Ea poate de asemenea juca un rol de indicator de conexiune nu între două izotopii manifestate în text, ci între una dintre izotopiile manifestate și categoria universului semantic immanent a cărui ipostază este această izotopie. Importanța acestui fapt pentru studiul textului poetic va apărea în capitolul următor (§4).

¹ Dictionare de argou: 65% metafore față de 11% metonimii și 24% pentru celelalte tipuri de sinecdoce; texte poetice din secolul XX: respectiv, 40, 32 și 20%. Dar, în toate cazurile, indicii de dispersie sînt ridicați, Syn. g II sînt tropii cei mai rari.

Dar, fără a abandona ideea acestui capitol, trebuie să remarcăm faptul că analiza unor texte ne îndreptățește să acordăm sinecdocelor explicitanți un rol mediator între izotopii. Fenomenul se poate explica dacă ținem seama de faptul că suprimarea nu se exercită întotdeauna asupra acelorași componente în bloc, ci poate afecta fie elemente nucleare, fie elemente laterale. Atunci când tropul nu lasă să subziste decât informații laterale (prin comparație cu semnificantul său construit), informații avînd, prin definiție, o mai mare autonomie, acestea sînt susceptibile de a fi indexate, datorită contextului, într-o altă izotopie. Putem însă atunci concepe o operație dublă, deoarece indexarea se face frecvent cu o adjoncție de seme, conform procesului reevaluării proiective descris mai sus, și această operație dublă este operatorul retoric al metaforei. Acest fenomen arată că producerea unei figuri particulare este un fenomen local ilustrînd ceea ce noi am numit un fapt preferențial. Pentru ca o astfel de reevaluare metaforizantă a sinecdocii să poată avea loc, este evident necesar ca o altă izotopie să fi fost deja declanșată în alt mod (eventual prin acțiunea unor factori pre-textuali) și proiecția să fie posibilă.

Acest fenomen este important în constituirea textelor poetice. Căci astfel de sinecdoci pot fi dispuse de-a lungul textului și pot institui, prin jocul reevaluărilor, despre care am văzut că nu au sens determinat *a priori*, legături de această dată metaforice între diferiți semnificați. Acest lucru devine foarte clar dacă definim textul ca „o totalizare în funcțiune“, în care acționează diferite tipuri de concatenări (lineare, dar și spațiale), și în care se instaurează relații de echivalență. Or, schema lecturii plurale pe care am propus-o arată că unui termen dat, într-un punct al textului, îi pot corespunde mai multe lecturi, după numărul de izotopii recunoscute. Fie unitatea A, lizibilă ortosememic în izotopia i_1 ; ea poate forma obiectul a două reevaluări distincte: A' în i_2 și A'' în i_3 . Dacă A devine în felul acesta sinecdocă, în același timp față de A' și față de A'', vom putea spune că A' și A'' se află într-o relație metaforică (A fiind intersecția acestei metafore), care conectează între ele izotopiile i_2 și i_3 . Nu este absolut necesar ca această conexiune să se producă într-un singur punct al textului: aceeași unitate, repetată în discurs, poate fi reevaluată prima oară într-o izotopie i_2 , a doua oară în i_3 ; identitatea unității recurente poate institui o relație metaforică între cele două valori construite, totuși separate în text dar omologate prin lectura tabulară. Fără a fi fost explicat, acest proces condensator a fost recunoscut în unele analize de texte poetice. Este tocmai ceea ce se întîmplă, în poemul *Salut* de Mallarmé, cu cuvîntul *spumă*, în care Rastier (1972: 86-89) a crezut că recunoaște o metaforă:

Rien, cette écume vierge vers
A ne désigner que la coupe;
Telle au loin se noie une troupe
De sirènes mainte à l'envers.

Este, de fapt, vorba de o sinecdocă dublă, trimițând la șampanie în versul 2 al poemului, datorită cuvîntului „cupă“, și la mare în versul 3, prin „se înecă“. Și dacă se poate vorbi de metaforă, aceasta este între „șampanie“ și „valuri“ pentru care *spumă* nu este decît o intersecție posibilă, intersecție manifestată.

2.3.4.2. Cît despre *metafora* însăși, ne putem permite să nu insistăm mai mult asupra ei, dat fiind că am ales cazul său precis pentru a studia relația instituită, în unitatea retorică, între valorile date și cele construite și pentru a descrie statutul său polisemic: structura sa intersecțivă face din ea tropul conector prin excelență. Punînd în relație două ansambluri semice distincte prin unele elemente și analoage prin altele, metafora realizează o structură lizibilă în două izotopii pe care le unește, asigurînd trecerea de la una la alta. Analiza unor texte poetice va arăta de altfel că prezența cel puțin a unei metafore poate fi considerată drept o condiție frecventă a producerii de unități retorice proiectate într-un text poli-izotop (relectură retorică). Acest trop apare deci ca declanșator al unei lecturi producătoare și condensatoare de sensuri. (Teoretic, acest rol ar putea reveni și metonimiei, trop care provine și el dintr-o operație de suprimare-adjoncție; dar ar trebui să ținem seama de o dificultate asupra căreia vom reveni). Aceste unități proiectate sînt ele însele metafore sau metonimii, și aceasta în mod necesar. Într-adevăr, pe de o parte reevaluarea (proversivă sau retrospectivă) procedează prin adjoncție de elemente, pe de altă parte, poli-izotopia textului este dată prin definiție. Operația retorică nu poate fi deci o adjoncție simplă ci, în mod obligatoriu, o suprimare-adjoncție; or, această operație mixtă nu generează, se știe, decît cei doi tropi pe care i-am avut în vedere.

2.3.4.3. În cazul *metonimiei*, nu se mai produce intersecția a două elemente, ci contiguitate prin incluziune în cadrul unui același ansamblu. Metonimia ar fi deci bi-izotopică prin definiție, și mai evident încă decît metafora, deoarece ea pune în relație două elemente formînd între ele o disjuncție. Dar se observă, totuși, că această relație nu se stabilește decît în interiorul unui ansamblu deja constituit: acolo unde, pentru metaforă invariantul era intersecția, el devine pentru metonimie un ansamblu înglobant, mult mai greu de determinat. Acest

ansamblu, să notăm, este perceput ca un „preexistent“, fie că este furnizat de ordonarea particulară a lumii așa cum o organizează sau o reflectă o limbă dată (ipoteză culturalistă), și de marile reprezentări mitice pe care le proiectează o anumită societate, fie că este instituit de către mesajul însuși și, prin urmare, codat idiosincrazic. În orice caz, recunoașterea acestui ansamblu, implicat în conceptul de metonimie, conduce la desemnarea celor doi termeni ca *indexându-se în aceeași izotopie*, aceea chiar în care se indexează invariantul și devine deci dificil să vorbim de conexiune (Le Guern, 1973: 16, constată că metonimia nu poate fi conectoare, nedînd însă nici o explicație acestui fapt). Din acest motiv, o analiză superficială ar atribui numai metaforei statutul conector pe care i l-am recunoscut în paragraful precedent.

Această complexitate a metonimiei reiese imediat din examinarea unui caz particular. Să împrumutăm cîteva versuri dintr-o baladă a lui Jules Laforgue:

Un clavecin joue en face
 Un chat traverse la place
 La province qui s'endort
 Plaquant un dernier accord
 Le piano clôt sa fenêtre
 Quelle heure peut-il bien être?

Cel de-al treilea distih cuprinde o impertinență corectată fără prea multă greutate: lectura indică faptul că gestul trebuie perceput ca fiind înfăptuit de necunoscutul (necunoscuta) care cîntă la clavecin „în față“ (dacă se acceptă echivalența clavecin-pian pe care pare să o sugereze textul) și care, în spatele „ferestrei sale“ nu se arată (să notăm că această metonimie apare aici ca expansiunea unui trop similar, dar înregistrat prin uzaj și apărînd mai devreme: „un clavecin cîntă“). Cît despre mecanismul figurii, observăm că cei doi termeni puși în relație, instrument și instrumentist, nu pot fi astfel decît cu condiția de a avea în comun acest invariant care este ansamblul înglobant. Care este deci, acest invariant? Am fi tentați să răspundem, puțin cam repede: muzica sau „pianicitatea“. În fapt, o categorie mai largă și implicînd un alt raport între termeni este pusă în evidență de text și tradusă sinecdocic: *provincia*; provincia este aici locul mitic pe care îl ocupă în comun pianul, cutare persoană discretă sau retrasă și diverși alți semnificați ai acestei *balade a lumii în provincie* și, dincolo de acest text, în mitul provincialității, dantela, bîrfa, doamna Bovary etc. *Pian* și „persoană care închide fereastra“ sînt deci, față de provincie, omoaloge unor sinecdoce și, prin aceasta, se indexează în aceeași izotopie.

Astfel s-ar confirma faptul că metonimia, la fel cu sinecdocele explicitante, nu pot institui relații decât în interiorul unei singure izotopii, ceea ce ar fi, desigur, incomod. Concluzia este, cu toate acestea, și de această dată, prea pripită. Tzvetan Todorov a arătat, cu temei, că, dintre cei trei tropi, metonimia este cel mai nemotivat și cel mai arbitrar, deoarece este uneori suficientă o contiguitate trecătoare a celor două elemente puse în relație pentru ca operația să se producă¹. Totul depinde atunci de ansamblul înglobant și de statutul său. Sau raportul termenului metonimic față de acest ansamblu este puternic instituit, din punct de vedere cultural sau mitic, sau acest raport este slab, puțin întemeiat, slab susținut. În prima eventualitate, ceea ce primează în decodaj este relația convergentă a termenilor incluși cu termenul care include, mai mult decât relația mutuală de contiguitate între termenii incluși. Exemplu: fie enunțurile *crucea și semiluna* sau *crucea va triumfa*; în universul religiei creștine, crucea îl desemnează metonimic pe Hristos; ambii termeni figurează sinecdocic creștinismul și această relație sinecdocică este cea prioritară în exemplele respective. În eventualitatea unui ansamblu mai vag relația de contiguitate și deci excluderea reciprocă a celor doi termeni rămâne în prim-plan. Două izotopii pot, prin urmare, să se instaureze, între care metonimia stabilește o legătură artificială, dar sigură. În acest caz, contextul local joacă un rol primordial. El trebuie să instituie ansamblul înglobant și să încerce să mascheze eterogenitatea, dar, prin însăși elaborarea sa, le pune în evidență dualitatea și lasă cale liberă celor două izotopii.

Este ceea ce se întâmplă cu un slogan publicitar ca „Sprint, țigara omului de acțiune” în care între doi termeni se produce și se valorizează un raport pe care, aparent, ei nu-l posedau. Pentru a asocia, în spiritul consumatorului, cuvântul *sprint* cu ideea de țigară, s-a procedat prin metonimie și s-a creat o legătură arbitrară între *sprint* și țigară, prin punerea lor în relație cu universul acțiunii, relație ce nu mai trebuie demonstrată în ceea ce privește *sprintul*. Pentru ca figura să devină operantă, iar omogenitatea universului comun – plauzibilă,

¹ Todorov (1972a: 283-284) ordonează în funcție de gradele de motivare: sinecdoca, metafora, metonimia. Nu este și părerea Mihaelei Manceaș (1973: 440) pentru care, în relația metonimică, „elementul comun al seriei este constituit de caracterul *motiv* al substituțiilor”. În afara acestei motivații, nici metonimia și nici sinecdoca nu pot exista, în timp ce, dimpotrivă, similaritatea de sens acționînd în metaforă ar presupune „înaintea substituției, o modificare a conținutului semantic chiar a termenilor constitutivi” (p. 443), factorul modificador fiind contextul. Astfel, metafora ar fi cel mai nemotivat dintre tropi, permițînd acordurile foarte îndepărtate atît de frecvente în poezia modernă.

se înmulțesc eventual sinecdocele acțiunii sau ale sportului, aici pe plan iconic. Se încearcă deci modificarea universului conceptual al acțiunii, introducându-se în el tutunul, dar supralicitarea însăși a tentativei sale (repetiție multiplă de sinecdoce ale acțiunii) este pe măsura eterogenității prime a domeniilor puse în relație. La Laforgue, textul a trebuit și el să „aducă” metonimia necunoscut/pian, pregătind-o prin clavecinul care cântă și prin provincia care face să răsunе un acord, astfel încît simbolică sa, deja cunoscută totuși, să fie încă și mai acceptabilă. Poemul se elaborează astfel pe baza unei paralele între izotopia /provincie/ și izotopia /muzică/, aceasta din urmă fiind în același timp inclusă în prima și autonomă față de ea.

2.4. Tipologia discursurilor

În lumina celor spuse pînă aici, putem stabili o tipologie a textelor, în care vom avea:

1. discursuri izotope
2. discursuri cu alotopie proiectată (prin izotopii pretextuale)
3. discursuri cu alotopie dată

A. alotopie punctuală (unică sau plurală)

a) non-semnificativă

b) semnificativă

B. alotopie repetată (și producînd o bi- sau poli-izotopie).

Această clasificare sugerează cîteva remarci:

1. Discursul izotop nu este atît o realitate, cît o limită teoretică. Este posibil să găsim puncte de alotopie în codul civil sau în tratatele de matematică.
2. Prin definiție, categoria 2 trebuie asimilată cu 3.B.
3. La 3.A.a., se face aluzie la impertinențele pe care le-am putea numi „gol” sau „eroare”. Reevaluarea este în acest caz o simplă autocorecție. Să notăm că în cazul unei astfel de categorii de texte criteriul nu este nicidecum *intenționalitatea* alotopiei; caracterul semnificativ sau nu al alotopiei depinde în întregime de competența celui care decodează.
4. Categoria 3.A.b se confundă frecvent cu 3.B., în virtutea legii pregnanței degajată mai sus: imediat ce mesajul prezintă un punct de alotopie, lectura tinde să reconstituie o lectură tabulară completă, prin adjecția unei noi izotopii. Textele considerate incoerente (ca fatrazia) sînt de fapt discursuri cu alotopii punctuale, plurale și semnificative.

Capitolul 2

MODELUL TRIADIC: SEMANTICA POEMULUI

0. Introducere:

Funcția numită poetică și poezia

Am amintit în *Introducere* riscurile de confuzie pe care le antrenează obiceiul, deși bine stabilit, de a numi „retorice“ procedee de limbaj denumite adesea, într-un mod global și vag, „tropi și figuri“, și care nu sînt decît o parte, eventual neglijată, a vechii arte a oratorului. Ceea ce *Retorică generală* a propus să se desemneze sub denumirea de „metabole“ și a căror definiție am reluat-o aici, în cadrul teoriei izotopiilor, constituite, desigur, un capitol de primă importanță al teoriei literaturii. Dar literatura despre care vorbim nu se reduce la domeniul, fluctuant în funcție de codurile culturale, repetat ca „beletristică“, „scriitură“ etc. Obiectul discuției este o *funcție* a limbajului, aceea pe care Jakobson a definit-o ca „poetică“, într-o conferință celebră. Am sugerat în altă parte că ar fi fost preferabil să se vorbească mai degrabă de funcție retorică, dar, ținînd seama de ceea ce tocmai am amintit cu privire la polisemia acestor termeni, trebuie să ne resemnăm în a accepta o mare parte de arbitrar în aceste denumiri. Terminologia lui Jakobson are inconvenientul notoriu de a-l face pe cititorul naiv să creadă că faimoasa proiecție-a-principiului-echivalenței-de-pe-axa-selecției-pe-axa-combinării se referă exclusiv la poezia poetilor, iar cea pe care noi o propunem poate apropia în mod supărător funcția respectivă și funcția conativă, datorită dimensiunii argumentative a termenului retoric. Problema esențială este de a ști dacă metabolele, în sistemul lărgit pe care l-am propus, constituie singura caracteristică a acestei „literaturi esențializate“, așa cum a fost definită uneori poezia. Preeminența poeziei datează, evident, de multă vreme. În 1929, Valéry vedea în poezie „literatura redusă la esențialul principiului său activ“. Prestigiul actual pare intact, dacă ar fi să judecăm după cutare semiotică sau semanaliză de vîrf.

Termenii invocați aici sînt suficient de echivoci pentru a putea răspunde atît prin afirmație, cît și prin negație. Retorica se identifică

cu poetica dacă înțelegem prin aceasta orice fel de mesaj care a fost, mai mult sau mai puțin, lucrat „pentru el însuși”. Dar dacă este vorba mai ales de ceea ce se numește în mod obișnuit „poezie” – și, în orice caz, de gradul de literaritate al acesteia –, atunci este posibil ca determinanți nespecific retorici să intervină în definiție. Opțiunea largă are avantajul de a nu ne atașa unei instituții culturale particulare, dar ne împiedică să elucidăm efectele proprii ale unei categorii oarecare de *texte*, cele care se identifică practic cu ceea ce numim „poeme”.

Dincolo de ceea ce ar putea părea doar o dispută terminologică nesemnificativă se ascund deci opțiuni filosofice sau, dacă vrem, ideologice. Artele plastice au fost, în această privință, locul unor inițiative mai spectaculoase, deși socialmente puțin decisive și ținând seama de faptul că gustul pentru „pictura naivă” a venit mai întâi de la literați. Artă naivă a pictorilor așa-zisi de duminică, ca și artă brută glorificată de Dubuffet se inserează fără prea mare greutate în muzeele imagine, ca și în muzee pur și simplu, care au adăpostit de altfel de multă vreme arta popoarelor pentru care ideea de artă nu există. În ciuda faptului, nota Revault d'Allonnes, că a pune o mască neagră într-un muzeu, „e într-un fel ca și cum Bakotii și-ar face un cort din *Rondul de noapte*”.

Antologiile de poezie universală, panoramele literaturilor conexe și marginale, interesul pentru „genurile paraliterare” nu au zdruncinat, fără îndoială, în aceeași măsură conceptul de „literatură pură” a cărui criză rezultă mai mult dintr-o reflecție internă decât din confruntări exterioare. Este semnificativ faptul că Jakobson s-a dedicat mai mult detalierii funcției poetice în operele poezilor consacrați de înalta cultură și nu în producția argotică, jurnalistică, publicitară etc. fără a aprofunda prea mult problema criteriului acestui corpus. În anchetele noastre asupra metabolelor, am arătat pe larg ceea ce se știa, de altfel, de mult timp: că salahorii din hale nu sînt cu nimic mai prejos față de academicieni în materie de ruptură izotopică. Ceea ce ne va reține atenția aici este problema specifică a poeziei în sensul cel mai pregnant al termenului astăzi.

Putem admite, o dată cu Roger Caillois (1958), că „A crede în poezie înseamnă a considera că există, în ultimă instanță, ceva comun între Homer și Mallarmé”, fără a uita, cu toate acestea, caracterul eminamente relativ și fluctuant a ceea ce, în decursul veacurilor și în diferitele culturi, a fost selecționat ca „poem”. Nu numai că scrieri altădată universal admirate sînt astăzi considerate detestabile sau ilizibile, dar și mărcile cele mai obiective ale poematului s-au modificat considerabil. Una dintre caracteristicile cele mai evidente, versul regulat, a dispărut de multă vreme și lungimea canonică a textului poetic a cunoscut o evoluție remarcabilă, bine rezumată de Champigny: „Poe fixa la o sută de versuri limita de eficacitate a unui corp poetic.

Dar de o sută de ani, cercetarea a pus la punct procedee de rafinare și de aliaj care permit eliminarea constrângerilor prozaice: raționament, explicație, elocvență, povestire, descriere... De la suta de versuri se poate coborî la douăzeci. Restul, ceea ce era încă armătură în timpul romantismului, ar fi acum balast" (Dufrenne, 1963: 37). „Cel mult o sută de versuri..." spunea Valéry în 1889... (*Opere*, t. I, p. 1809). Această tendință a poemului modern spre restrângere este dintre cele mai semnificative și vom reveni asupra ei; ea ne interesează aici ca simplu exemplu de relativitate istorică.

În stadiul actual, manifestări ale funcției poetice ca expresia „afurisitul Alfred" („l'affreux Alfred"), secvența „Jeanne et Marguerite" sau sloganul „I like Ike" nu sînt în mod obișnuit considerate drept poeme, așa cum nu este poem nici, în povestea imaginată mai sus, îndemnul „Puneți-vă un tigru în motor", în gura unui îmblînzitor în căutare de slujbă. Este vorba deci să aflăm dacă există vreo rațiune teoretică de a determina ca sub-ansamblu coerent textele cărora sentimentul naiv al cititorului le atribuie calitatea de poetic. Să precizăm că problema valorii va fi provizoriu pusă în paranteză: un poem prost poate fi suficient pentru analiza noastră, tot astfel ca un calambur ridicul pentru studiul glumei.

1. Semantica poemului

Modelul redus

1.1. Autonomia conținutului

Ponderea zdrobitoare a modelului fonologic este, desigur, motivul care a deturnat multă vreme atenția cercetătorilor de la studiul structurilor semantice ale poemului. Ne amintim de locul restrîns pe care acestea îl ocupau în celebra analiză a sonetului *Les Chats* făcută de Jakobson și Lévi-Strauss, în raport cu minuțiozitatea paralelismelor fonetice și sintactice (și acest studiu este încă, dintre toate cele consacrate de Jakobson poeziilor, cel mai generos în această privință.) Progresele semanticii structurale și transformaționale, mai cu seamă în domeniul teoriei discursului și al povestirii, fac posibilă conceperea unui model semantic care să permită tocmai să răspundem întrebărilor ridicate de retorică, aceea care arată că nu există criteriu care să

decidă dacă o anumită „echivalență” este literar pertinentă. Dar semiotica poetică poate de asemenea fi frânată în demersul său de persistență unor opinii care au marcat estetica și critica literară contemporană. De la Valéry la Jean-Paul Sartre, „sensul” poemelor n-a avut niciodată o bună reputație. Orice tentativă de a relua pe baze noi problema semantică a poeziei se expune, deci, suspiciunii de a reintroduce confuziile de odinioară privind „mesajul” sau ceea ce Mallarmé numea „reportajul”. Distanțându-ne atât de realismul naiv care impregnează, de altfel, adesea spusele poetilor înșiși despre „comunicare” sau „experiență” cât și de un formalism care refuză să-și asume răspunderea organizării conținutului, ne străduim să exploatăm un caracter atât de banal al poeziei, încât este cel mai adesea neglijat. Poemul este un obiect de limbaj și statutul semiotic particular al limbii trebuie luat în considerare aici.

Materialul elaborat de poet, ca și de către orice alt utilizator al limbajului, este deja prins într-o organizare formală foarte constrângătoare, a cărei caracteristică fundamentală rezidă în principiile corelative ale arbitrarului și ale dublei articulații. Primele rezultate obținute de semiotica picturii sau a muzicii – pentru a ne referi la aceste două domenii – au pus în evidență importanța pe care o capătă și în aceste moduri de comunicare faptele de *codificare*, contrazicând astfel credințele de altădată asupra caracterului „natural” al semnului analogic sau asupra imediatității expresiei (U. Eco, 1972). Dar acestea arată în același timp că situația scriitorului nu este comparabilă cu a celorlalți artiști din punctul de vedere al constrângerii codului. El lucrează în mod necesar cu unități de expresie care sînt asociate cu unități de conținut foarte determinate. Oricît de largă ar fi polisemia lexicală, fiecare combinație sintagmatică restrînge considerabil puterea evocatoare a semnificantului, limitată de la început. Chiar dacă este util să considerăm că tabloul abstract cel mai informal semnifică totuși ceva, este evident că „deschiderea” sa semantică descurajează orice analiză. Totuși, interesul estetic al picturii non-figurative nu mai trebuie demonstrat, în ciuda opiniilor defavorabile pe care le-a putut exprima Lévi-Strauss. Dimpotrivă, tentativele, atât de adesea reiterate în secolul XX – de la dadaism la poezia numită concretă sau fonetică –, de a constitui o poezie „non-figurativă” fie n-au făcut decît să lărgească cîmpul lingvisticului, fie s-au deschis spre un alt cîmp artistic, plastic sau muzical. E suficient, de altfel, să ne referim la cazul banal al lecturii unui text scris într-o limbă străină pe care cititorul nu o cunoaște pentru a înțelege imediat specificitatea limbajului, sistemul semiotic în care raportul între expresie și conținut este cu atât mai strîns, cu cît el este supus unei convenții stricte. Putem, firește, pune în evidență toate gradele intermediare. Retorica este un ansamblu de

procedee, ele însele codificate, pentru a deschide „spațiul limbajului” (G. Genette, 1964) și este evident că un poem este mai aproape de o sonată decât este, în principiu, un discurs pur informațional; dimpotrivă, o pictură ca cea de tipul *pop art*, de pildă, al cărei material este constituit din imagini sau semne sociale deja elaborate, se apropie de condiția artelor limbajului.

Această condiție, repetăm, este cea care implică posibilitatea de a obține un efect particular prin aranjarea de elemente formale a căror valoare semnificativă este pe cât de puternică, pe atât de limitată. Este atât de puternică, încât semnificantul lingvistic produce acel efect de transparență împotriva căruia luptă tocmai orientarea retorică, dar această iluzie de necesitate a conexiunii sunet-sens nu este eficace decât prin rigiditatea însăși a legăturii. Cei care definesc intenția poetică prin tentativa de a obține la limită „o fuziune totală a sensului și sunetului” (G. Genette, 1969), prin tentația a ceea ce s-a numit „eter-nul cratilisim” nu ignoră, evident, faptul că numai „strigătul originar”, care nu aparține limbajului, implică o astfel de fuziune. Utilizând cuvinte, poemul nu poate decât să se desfășoare pe două linii profund eterogene între care se vor stabili eventual izomorfii parțiale.

Încă o dată, discursul poetic își extrage, desigur, din aceste corespondențe o parte din puterea sa, dar autonomia relativă a planului conținutului (care rezistă parțial la proba traducerii) autorizează un tratament specific al acestui plan. Bineînțeles, acest lucru nu înseamnă o întoarcere la vechile credințe în preexistența sensului față de punerea sa în formă, preexistență care nu este nici măcar proprietatea limbajului în general, și încă mai puțin a limbajului poetic. Nu vom distorsiona nici celebra vorbă care pretinde că poezia se face cu idei și nu cu cuvinte. Dar tocmai pentru că se face cu cuvinte, ea comportă în mod necesar „idei”, adică sememe ale căror structuri răspund unor legi particulare. Dacă nimic nu distinge poezia în planul substanței conținutului, nu este sigur că ea nu se diferențiază față de alte tipuri de discurs printr-o organizare proprie a acestui conținut. Este, în orice caz, ipoteza pe care o vom susține aici și ea ar trebui să conducă la reluarea pe baze mai solide a principiului paralelismului.

1.2. Poemul ca imagine

1.2.1. Obligația de a semnifica, care revine poemului în primul rînd din natura sa de obiect de limbaj, se dublează printr-un imperativ care

decurge din natura sa de operă de artă. S-a spus adesea că, după ce a fost multă vreme definită ca artă a versului, poezia a fost recunoscută ca fiind și artă a imaginii. Luată în sensul curent, această expresie nu spune prea mult căci, retorica o arată suficient, nici metafora, nici o altă metabolă nu sînt în sine poetice. Un vocabular și în acest domeniu foarte fluctuant ne autorizează să dăm un alt sens expresiei. Poemul constituie o *image* (cu sau fără „imagini”). Paralel cu mișcarea de materializare textuală, care constituie intenția retorică, trebuie să acordăm un loc fenomenului pe care M.-J. Lefèvre (1971: cap. IV) îl numește *prezentificare*: „Opera, închizîndu-se asupra ei înseși, se deschide (...) spre lume și realitate”. Acest autor are grijă să pună între paranteze ultimul cuvînt al acestui citat, căci realitatea respectivă este, după el, „metafizico-estetică” (prin opoziție cu cea „practică” și cea „tehnică”). Mai exact, după Lefèvre, realitatea ca pură problemă este cea prezentificată în discursul literar. Fără a-l urma întocmai în această direcție, ne vom limita la a relua ideea că poemul nu este numai încărcat de semnificațiile cuprinse în cuvintele pe care le assemblează, dar le și organizează într-un subiect, am spune chiar într-o scenă, în sensul pictural al termenilor.

1.2.2. Este necesar, poate, să introducem aici o altă precizare în ceea ce privește pretenția nenormativă și cu totul relativă a acestei concepții. Studiul nostru este pur reflexiv și, așa cum vom arăta, el ajunge la un model de lectură care este operant cel puțin pentru un mare număr de poeme ale unei anumite tradiții culturale. Este foarte posibil să mai fi existat sau să mai existe în viitor forme de poezie pentru care alte teorii au fost sau vor fi elaborate, dar aceasta își asumă o ideologie care a fost orizontul însuși al producției examinate. Or, de la clasicism la simbolism, principiul imitației naturii, sub formele cele mai variate, a exercitat prea multă autoritate estetică pentru a nu fi corespuns unei practici artistice care se continuă de altfel pînă în zilele noastre.

1.3. Rezumat

Pentru a ghida lectura celor ce urmează, vom schematiza astfel raționamentul nostru. Ca obiect semantic, poemul se caracterizează, ca toate discursurile retorice, prin tendința la poli-izotopie. Ca operă artistică, el vizează, în afară de aceasta, un efect de totalitate pe care

îl fundamentează pe opoziția cea mai generală a universului semantic imanent. Ca obiect propriu-zis poetic, el ajunge la un etos euforic producând o reducere, pur semiotică, a acestei opoziții: este ceea ce vom numi mediere.

1.4. Legile reducerii. Teoria lui Apostel

Vom începe prin a arăta că putem fi conduși spre acest concept printr-o reflecție asupra operei de artă ca „model redus”, formulă împrumutată nu de la Lévi-Strauss (1962), așa cum s-ar putea crede, ci dintr-un studiu – din păcate mai puțin cunoscut – al lui Léo Apostel (1964). Expresia este, în toate privințele, preferabilă termenilor de „imagine” și „imitație”. Scena poemului constituie o machetă, o schiță, un eșantion al realității globale, un univers în formă redusă, ascultând de anumite legi, degajate de Apostel:

1. Orice sistem capabil de învățare trebuie să comporte o posibilitate de haotizare (...).
2. Orice sistem capabil de a reprezenta lumea exterioară trebuie să dezvolte mecanisme de proiecție izomorfe și izometrice.
3. Orice sistem care trebuie să construiască modele reduse ale lumii asupra cărora experimentarea se va face fără pericol este obligat să execute constant proiecția interiorizantă și izomorfă, dar reductoare.
4. Orice sistem având un mediu fie fizic, fie social este supus necesității de a organiza în sisteme concrete forțe opuse.

Acest model astfel formulat în termenii ciberneticii generale are drept funcție, la autorul citat, să pună în evidență un paralelism pe care el l-a descoperit între tehnica muzicii dodecafonice, o structură algebrică bine cunoscută în logica pură și cele patru familii de simboluri pe care le distinge Gilbert Durand în *Structurile antropologice ale imaginarului*. Nu putem rezuma aici toate etapele acestei demonstrații care nu ne interesează acum decât pentru perspectiva sa. Apostel arată mai întâi că cele patru forme principale de compoziție a muzicii seriale, așa cum le determină Leibowitz (serie originală, recurență, răsturnare, recurență de răsturnare) corespund unui grup de patru

operații descris de Jean Piaget (operație directă, operație inversă, operație reciprocă și inversa reciproce). Apoi, logicianul interpretează prin aceiași operatori transformările simbolice: haotizare sau întărire a structurii, în interiorul alteia, formarea unei structuri compuse din două structuri simetric inverse.

Modelul pe care l-am reprodus introduce o organizare clară și convingătoare a proceselor simbolice din unghiul transformărilor pe care acestea le implică. S-ar putea arăta, dar nu acesta este scopul nostru imediat, că cea de-a doua și a treia lege a lui Apostel explică perfect operațiile retorice substanțiale (cf. Groupe μ , 1970a: 45), care sînt proiecții izomorfe, izometrice și reductoare (în timp ce operația relațională de permutație corespunde principiului haotizării). Ceea ce ne interesează aici este ipoteza următoare. Textul literar, și prin excelență poemul, dispunînd într-o anumită ordine semnificațiile vehiculate de cuvintele de care se folosește, constituie un obiect semiotic în care niște operații, în sensul lui Piaget, sînt realizate „fără pericol” și, oarecum, cu titlu exploratoriu. Acest demers este, evident, același în toate activitățile cognitive (cf. generalitatea schemei lui Apostel), dar cele care ajung la o cunoaștere reală se însoțesc simetric de o „priză asupra lucrurilor”, de o acomodare la real pe care poemul o escamotează deliberat din cauza „fracturii epistemologice” care îi este constitutivă. Trebuie oare să considerăm că expresia nu este folosită în sensul care fundamentează proiectul unei critici a ideologiei? (Cf. Cap. V, §2). Experiența poetică este imaginară și prezintă analogii, observate de multă vreme, cu activitatea onirică. Nu este însă cazul să insistăm asupra locului ce trebuie conferit poeziei în economia generală a experienței umane. Vom atrage mai degrabă atenția asupra celei de-a patra legi enunțate de Apostel, care clarifică și ea, ni se pare, mecanismul poetic. Această lege explică nu numai acele figuri puternice care sînt antiteza și oximorul, ci încă ceva, mult mai general, care se petrece la nivelul textului poetic.

Ideea „că poezia are drept menire să reunească contrariile, să realizeze în limbaj *coincidentia oppositorum*, să permită astfel omului să-și depășească limitele sau cel puțin să-i dea iluzia unei astfel de depășiri”, nu este, desigur, nouă, deoarece M.-J. Lefèvre, pe care l-am citat, o prezintă ca pe o opinie răspîdită, înrudită cu teza idealistă a artei ca putere de revelare a adevărului. Iluzie sau adevăr, nu e cazul să decidem acum, dar ceea ce ni se pare stabilit este faptul că poemul corespunde unui proiect unificator pe care speculațiile supraréaliste l-au exacerbă în programe celebre. Sîntem astfel conduși spre conceptul de mediere, care joacă un rol central și în care se împletesc strîns retoricul și poeticul. Despre această mediere, este necesar mai

întîi să notăm că ea presupune o anumită repartiție sau diviziune structurată a universului semantic, fără de care ea n-ar putea evident să se exerseze. Este deci necesar să începem examenul termenilor între care operează medierea.

2. Poemul ca obiect absolut

2.1. Lectura tabulară a unui poem de Eluard

Am putea surprinde faptul că, după ce pînă aici, am încercat să definim cu atîta grijă organizarea izotopică a textelor și acțiunea lecturii metasememice, am făcut pînă în prezent, în acest capitol, economie de această problematică. În fapt, pornind de la observarea jocului izotopiilor în textele poetice, am ajuns la ipoteza modelului mediator. În analiza poemului lui Eluard *Popasul orelor*, la care am făcut deja aluzie, nu ne-am limitat la a pune în evidență, în succesiunea versurilor, diferitele metabole, ci, într-un tablou anexat acestui eseu, am coordonat principalele izotopii stabilite de lectura noastră, grupîndu-le în trei categorii considerate fundamentale (cf. anexa 2). Aceste trei clase semantice sînt prezentate într-un model numit triadic; schema de mai jos rezumă ceea ce va fi dezvoltat mai departe:

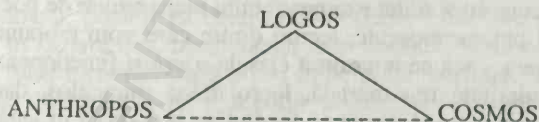


Figura 2. Modelul triadic

2.2. Sistemática izotopiilor într-un poem de Mallarmé

Printre lucrările care, aproximativ în același timp, au manifestat preocupări asemănătoare cu ale noastre, vom reține studiul lui Rastier,

deja citat, despre „sistematica izotopiilor“ și, în special, lectura poemului *Salut* de Mallarmé (Greimas, 1972). Autorul identifică în acest sonet trei izosemii interferate în derularea sintagmatică și pe care le desemnează ca *banchet*, *navigație*, *scriitură*, primele două pe bază ortosememică, a treia pusă în evidență prin „metafore“ (să spunem, potrivit propriilor noastre convenții, prin metasememe). Această abordare este fără îndoială diferită de a noastră, nu numai prin minuțiozitatea sa, dar mai ales prin faptul că Rastier articulează trei izotopii între ele fără să le raporteze la un model general. Concluzia pe care pare să o tragă din decodajul său e că fiecare dintre cele trei lecturi este în sine neinteresantă („platitudini“ spune el), sensul propus fiind cel al unei ierarhizări a celor trei câmpuri sememice în universul mallarmean. Desigur, conținutul inteligibil al „toastului“ ținut de poet confrăților săi de la *La Plume* (originea anecdotică a textului) ca și, nu mai puțin de altfel, aluziile voalate la speculațiile mallarmeene despre literatură ca negativitate nu ar justifica importanța acordată acestui sonet, așa cum nu putem înțelege că un eminent lingvist își unește eforturile cu cele ale unui distins antropolog pentru a diserta îndelung asupra sensului unui mesaj care ar spune pur și simplu: „Ce mișto e o pisică!“ Acceptînd, în punctele esențiale, tripla și ingenioasa lectură a lui Rastier, credem totuși că există posibilitatea de a o situa în cadrul mai larg pe care încercăm să-l trasăm. Pentru moment, ne mulțumim să notăm că am putea cu ușurință indexa în cele trei clase ale noastre *a priori* (anthropos-logos-cosmos) sememele manifestate în textul *Salut*. Am avea, mai ales în clasa Logos, nu numai „vers“, „a desemna“ și „salut“, ci și „sirene“, acceptînd să lărgim câmpul considerat pentru ca el să înglobeze semnificații cu referent literar, mitic, semiotic etc. Așa cum ne-a arătat examenul unui mare număr de poeme mai mult sau mai puțin cunoscute, lecturi dintre care vom propune cîteva în partea a doua, ceea ce am numit clasele *a priori* funcționează efectiv cu o regularitate remarcabilă, lucru deloc miraculos, dată fiind marea lor generalitate. Trebuie să formulăm o rezervă în legătură cu „coloana“ *logos* care nu se umple întotdeauna cu ușurință înainte de avîntul poeziei moderne. Cu toate că un mare număr de poeți vechi au vorbit despre limbaj și despre poezie în textele lor, mai ales poeții contemporani sînt cei care au tematizat explicit această categorie. Dar absența manifestă a oricărei izotopii de limbaj sau asimilabile ei nu pune triumphiul în pericol, structura noastră triadică acționînd întotdeauna cel puțin ca un model profund: așa cum vom vedea, operația poetică se săvîrșește ca mediere *de limbaj*.

2.3. Categoriile fundamentale

Fără îndoială, trebuie să justificăm folosirea siglelor grecești, pe care le-am preferat traducerilor aproximative LIMBAJ, UNIVERS, OM. De fapt, primii doi termeni cel puțin se folosesc frecvent în *frangreaca* filosofică, ceea ce ne obligă să precizăm că *logosul* nostru nu constituie o referință la heideggerism și că, pentru noi, *cosmos* nu comportă în mod necesar ideea de univers ca sistem bine ordonat (*versus* *haos*). Așa cum am indicat în treacăt mai sus, *logos* acoperă aici toate manifestările funcției comunicaționale, inclusiv ființele mitice, personajele literare, operele artistice etc. De pildă, vom indexa pe *Logos* în *El Desdichado* de Nerval izosemia mito-poetică constituită din *Prinț de Acvitanian, Pausilippe, Italia, Amor, Phébus, Lusignan, Biron, Sirenă, Aheron, Orfeu* și nu numai *suspinele* și *strigătele* care țin de expresia imediată. Cît despre *cosmos*, el desemnează ansamblul a tot ce există în afara umanului și mai ales a conștiinței. Această excludere ar putea părea singulară, dar ea este conformă uneia dintre folosirile cuvîntului *univers* în franceză (Cf. *Le Petit Robert*, v^o, 3^o: „...ansamblul lucrurilor percepute, cuprinzînd sau nu conștiința umană“. Să notăm acest exemplu din Pascal și dat ca ilustrare a sensului universului ca opus al omului: „Quand l'univers l'écraserait, l'homme serait encore plus noble que ce qui le tue, parce qu'il sait qu'il meurt, et l'avantage que l'univers a sur lui, l'univers n'en sait rien“).

Schema noastră triunghiulară sugerează că cei trei termeni nu sînt de același nivel: *logosul* îi înglobează pe ceilalți doi care, pe de altă parte, își împart totul fără rest, și deci și obiectele de limbaj. Nu este, fără îndoială, posibil să determinăm criterii obiective care să poată defini, în fiecare caz, apartenența unei anumite serii semice la categoriile fundamentale. Dacă poate fi, de pildă, pertinent să încadrăm o izotopie „fabricate“ în categoria *anthropos* (cf. tabelul *Popasul orelor*), într-o altă lectură vom putea ajunge să considerăm astfel de obiecte ca fiind exterioare registrului uman (cf. izotopia /zid/ în *Paroi la mort* de Michel Deguy). Important este ca opoziția să fie marcată într-un fel sau altul. Vom vedea în lectura pe care o vom face poemului lui Deguy (partea a doua, cap. III) că luăm în considerare trei antiteze virtuale.

Caracterul primordial al opoziției *anthropos* vs *cosmos*, în sensul pe care l-am precizat, este suficient atestată de tradiția metafizică pentru ca să nu mai fie necesar să justificăm importanța pe care i-o acordăm. Încă o dată, valoarea sa teoretică sau științifică se impune de la sine. Putem constata că ea stă la baza a nenumărate coduri cul-

turale, și mai ales că ea generează ideologia estetică a poeziei. De la *ars homo additus naturae* a lui Bacon trecem cu ușurință la declarația lui Max Jacob: „Lumea în om: acesta este poetul modern“, ceea ce ne trimite la unitatea microcosm-macrocosm a anticilor. Am putea, desigur, înmulți referințele. Într-o terminologie destul de apropiată de aceasta, vom aminti distincția făcută de Ampère între științele cosmologice (avînd ca obiect *lumea*) și științele noologice (avînt ca obiect *spiritul*). Greimas însuși a apropiat în mod explicit această distincție de categoria clasematică

„exteroceptivitate“ vs „interoceptivitate“

care i se pare a fi modul cel mai general de articulare a discursurilor noastre (Greimas, 1966a). N-ar fi nici un inconvenient nici dacă ne-am servi de opoziția

„natură“ vs „cultură“

în măsura în care unul dintre sensurile consacrate ale cuvîntului *natură* – cu deosebire polisemic, după cum se știe – acoperă aproximativ ideea de lume exterioară (universul fără om), în timp ce sensul antropologic al termenului *cultură* este astăzi foarte răpîndit. Ar trebui totuși să se evite omologarea clivajului pe care propunem să-l reținem, și care ține de sensul comun, cu un anume model al unei teorii științifice. De exemplu, în lucrările lui Lévi-Strauss, *Natură* și *Cultură* se opun ca

termen non-marcant	vs	termen marcat
(natura ca atare)		(natura domesticită =
		natură + acțiunea
		omului = cultură)

În schimb, în poezie, *anthropos* și *cosmos* funcționează ca termeni deopotrivă non-marcați, prinși într-o opoziție anterioară oricărei speculații integrînd omul în univers sau, dimpotrivă, transformînd lumea în reprezentare subiectivă.

2.4. Originea modelului triadic

Nu ne vom mulțumi să afirmăm că această reprezentare arbitrară și schematică structurează universul semantic asumat de poezie. În afară de faptul că vom valida prin aplicații eficacitatea modelului ca

grilă de lectură triadică, vom încerca să găsim o dublă explicație a originii sale.

2.4.1. Închiderea textului poetic, principiu la care s-au făcut deja diverse aluzii, se poate înțelege, credem, ca o rezultată a intenției de a constitui opera ca un model redus al universului. Spre deosebire de discursul prozaic (de pildă, în sensul vorbirii utilitare sau a discursului științific care n-au valoare decît relativ la un context referențial, pragmatic sau noțional) discursul literar se oferă ca totalitate. Noțiunea de operă ca univers este evidentă în cazul vastelor compendii românești, cum ar fi *Comedia umană* sau *În căutarea timpului pierdut*, dar ea atinge forma cea mai subtilă și mai acută în poezie unde, la limită, doar cîtorva cuvinte li se încredințează misiunea de a fi simbol al universului. „Universul într-o coajă de nucă” (Joyce), „lumea într-un grăunte de nisip” (Blake), „creatura care este toată creația” (Hugo) apar ca echivalențe metafizice ale ambiției poetice. Dacă este bine cunoscut faptul că un poem sau un fragment din ceea ce este propus de către autor ca poem nu are nevoie să fie completat de un alt text, nici chiar de celelalte poeme din volum, în timp ce teorema de geometrie nu este decît o verigă dintr-un lanț, acest lucru se datorează completudinii semantice a enunțului. Este vorba, firește, despre un pur efect de discurs și, mai exact, de o convenție de lectură. Pot, desigur, să parcurg o suită de poeme, stabilind între ele o relație, de pildă pentru a degaja „tematica” scriitorului sau pentru a număra „cuvintele-cheie” etc. Dar lectura propriu-zisă poetică postulează că anumite enunțuri – care, repetăm, nu se identifică neapărat cu decupajele codate – sînt perfect autosuficiente. Or, acest efect de totalitate, descoperit printr-o lectură adecvată, nu poate avea altă sursă decît includerea în text a opoziției *anthropos/logos*.

Cîteva exemple simple ne vor permite ilustrarea acestei condiții a funcționării poetice. În celebrul poem al lui Ungaretti:

M'illumino d'immenso

recunoaștem fără greutate

subiect vs obiect

și mai exact

eu vs lume exterioară

sau, în terminologia noastră,

anthropos vs *cosmos*.

Dacă revenim la comentariul jakobsonian al sloganului

I like Ike

– care comportă multe procedee retorice remarcabile din punct de vedere tehnic și, în special, inserția paragramatică a subiectului iubitor în obiectul iubit –, întrevădem o diferență importantă între mesajul de propagandă și mesajul poetic. Într-adevăr, poemul extras din *L'Allegria* comportă o manevră metaplastică similară (prezența dublată a semnificantului-subiect în semnificantul-obiect) dar, dincolo de acestea, distanța este mult mai considerabilă între sememele asociate.

În acest moment al expunerii noastre, am putea, desigur, să caricaturizăm ipoteza noastră afirmând că, după opinia noastră, sintagma de grad zero

O iubesc pe Nénette

este mai puțin poetică decât acest mesaj, și el neutru:

Nénette își iubește pisica.

Nu e destul că răspundem că nici una dintre aceste propoziții nu este conformă cu principiul de retoricitate-poeticitate (în sensul lui Jakobson) și deci că problema poeticității lor (în sens obișnuit) nici nu se pune. Un alt exemplu simplu ne va procura ocazia de a ne preciza ipoteza. În partea a doua a acestei cărți este reprodus și analizat un poem de I. H. Finlay care trece drept una dintre operele cele mai reușite pentru ceea ce se numește poezie concretă sau spațialistă. Prin simpla traducere în franceză și suprimare a figurilor metagrafice acest poem ar deveni:

étoiles gouverner.

Conținutul poemului s-ar reduce astfel, aproximativ, la geamătul evasiazic al unui naufragiat muribund pe o plută în derivă sau, într-o interpretare optimistă, la strigătul triumfător al primului marinar care a descoperit navigația după stele. Or, sensul poemului original, în ceea ce el are poetic, nu rezidă cîtuși de puțin în evocarea unei astfel de situații, ci în medierea, pur retorică, între cele două categorii fundamentale. În concluzie, efectul propriu-zis poetic trebuie să răspundă, după opinia noastră, exigențelor a două condiții:

1. manifestarea, directă sau indirectă, a unei izotopii cosmos și a unei izotopii *anthropos*;
2. mediere retorică, explicită sau implicită, între două izotopii.

2.4.2. Înainte de a începe examenul conceptului de mediere – resortul esențial al teoriei noastre – am dori să propunem o a doua explicație a genezei poetice, presupunând că arta verbală constituie o expansiune a structurii semionotice fundamentale. Inconștient sau nu, poetul nu vizează el oare reproducerea la nesfârșit a demersului implicat la nivel atomic în limbaj? Mimînd universul, textul poetic mimează și progresul cognitiv într-un enunț mai mult sau mai puțin întins sau complex. Această ipoteză nu poate fi examinată decît cu prețul unor rapeluri și digresiuni.

Să reluăm mai întîi, în linii mari, comparația, schițată cu altă ocazie de către unul dintre noi, între teorema greimasiană a sintagmei minimale, cunoașterea elementară din perspectiva psihologiei formei și propunerile susținute în *Retică generală* privind cele două tipuri de descompunere semantică, respectiv materială și conceptuală.

Distincția între două moduri de analiză semantică (cf. *supra* cap. I, 2.1.1) a fost introdusă în teoria figurilor pentru a explica metabolele sensului și mai ales metafora și metonimia, considerate în general drept figuri în opoziție polară. Ne-am obișnuit, prin tradiție, să explicăm posibilitatea de transfer metaforic printr-o legătură de similaritate între termenul de plecare și termenul de sosire și pe cea de transfer metonimic printr-o legătură de contiguitate. Considerăm că am demonstrat că aceste figuri pot fi analizate ca fiind combinația a două sinecdoce de mișcare inversă, una mergînd de la particular la general, cealaltă de la general la particular. Posibilitatea concursului unei operații adjonctive și a unei operații supresive rezultă din faptul că sememele se pot descompune în elemente mai simple sau seme. Studiul descriptiv al diferitelor corpusuri pune în evidență faptul că transformarea metaforică antrenează o descompunere a termenului de plecare în elemente cu caracter conceptual, adică proprietăți sau note ale conceptului considerat. O primă mișcare metabolică abstrage anumite proprietăți: o a doua adaugă altele, astfel încît să se atingă, aproximativ, un nivel de particularitate egal cu acela al termenului inițial. În sens invers și tot empiric, constatăm că transformarea metonimică implică o descompunere în elemente care se referă la entități perceptive, fiecare putînd reprezenta întregul prin sinecdocă. În acest caz, luăm o parte pentru întregul inițial și o combinăm cu un alt element material pentru a reconstitui o totalitate de același nivel ca cel de plecare. Nu este greșit să spunem că cele două totalități sînt legate prin contiguitate, dar această legătură nu desemnează nimic altceva decît co-apartenența termenilor la o totalitate mai vastă.

În funcție de relațiile logice pe care le întretin cu entitatea descompusă elementele simple (proprietăți sau părți) produse de cele

două tipuri de analiză, le-am numit pe acestea, așa cum am amintit mai sus, descompunere în modul Σ , atunci cînd este vorba de un decupaj abstract, și descompunere în modul Π , atunci cînd este presupus un decupaj concret. Tabelul de mai jos definește combinațiile posibile:

Mod Combinatie	Π	Σ
Sg + Sp Sp + Sg	metonimie metaforă	metaforă metonimie

Tabelul III. Combinații sinecdocice

Diferitele ocurențe ale tropilor actualizați se repartizează inegal în cele patru căsuțe. Dacă, teoretic, este posibil să se construiască metafore perceptuale și metonimii conceptuale (al doilea rînd al tabelului), în realitate ele nu se prea întîlnesc. Pe de altă parte, studiul unui corpus particular tinde să dovedească faptul că figurile Σ (inclusiv sinecdocicele) sînt mai frecvente decît figurile Π (prima coloană a tabelului) ceea ce pare să indice că transformările retorice, chiar spontane, se efectuează mai ușor pornind de la analize semantice abstracte. Dacă opinia clasică nu greșește văzînd în trop un mijloc de a „produce imagini“, trebuie să evităm să înțelegem această expresie ca și cum ea ar vrea să spună că nu se poate forța reprezentarea mentală a entităților concrete decît prin decupaje materiale. Dimpotrivă, poate că problema se inversează din nou într-o altă substanță expresivă ca reprezentarea iconică.

Să examinăm acum contribuția esențială adusă de *Gestalttheorie*. Luînd ca obiect organizarea cîmpurilor perceptive în entități, psihologia formei a arătat că fasciculele de stimuli sînt percepute ca entități pentru că subansamblurile prezintă calități comune, attribute criteriale sau calități translocale. Față de cîmpul perceptiv total, entitatea este o parte și rezultă din descompunerea sa perceptuală, în timp ce calitatea corespunde rezultatului unei operații conceptuale. *Gestalttheoria* reprezintă astfel o confirmare extrinsecă a ipotezei semiotice a celor „două sisteme semice eterogene“ pe care Greimas le-a subliniat în analiza componentială a lexemului *fotoliu* făcută de Pottier („cu spătar“ vs taburet și „cu brațe“ vs scaun implică un „sistem spațio-vizual“ în timp ce „pentru a te așeza“ vs bufet se referă la cîmpul „funcționalității“, adică la o calitate).

Pornim de la ideea că limbajul reflectă procesul elementar al cunoașterii în sintagma minimală așa cum o determină Greimas drept

combinare a unui actant (semem discret considerat ca obiect unitar și substanțial) și a unui predicat (semem integrat sau ansamblu de proprietăți semice). Aceste corespondențe sînt rezumate în tabelul următor:

<i>Gestalttheorie</i>	Greimas	Grupul μ
entitate segregată	actant	mod Π (perceptut)
calitate	predicat	mod Σ (concepțut)

Tabelul IV. Comparăția modelelor semantice

Putem considera *numele* substantiv ca fiind corespondentul entității segregate, *verbul* și *adjectivul* corespunzînd calității. Activitatea cognitiv-perceptivă se reflectă în limbaj la nivelul sintagmei minimale sau mesaj elementar, ca și în dubla serie lexicală constituită, pe de o parte, din cuvinte abstracte și, pe de altă parte, din cuvinte concrete. Pe măsură ce analizele se rafinează, entitățile segregate își pierd caracterul obiectual și, invers, grupările de seme devin din ce în ce mai complexe, căpătînd astfel un statut de cvasi-real sau de real „reconstituit”. Practic, orice semnificat poate fi descompus în modul Π sau în modul Σ , în funcție de exigențele contextului.

În ce măsură putem omologa relația sintagmatică minimală cu modelul nostru triadic? La prima vedere, cele două procese nu pot fi apropiate decît printr-un artificiu de prezentare:

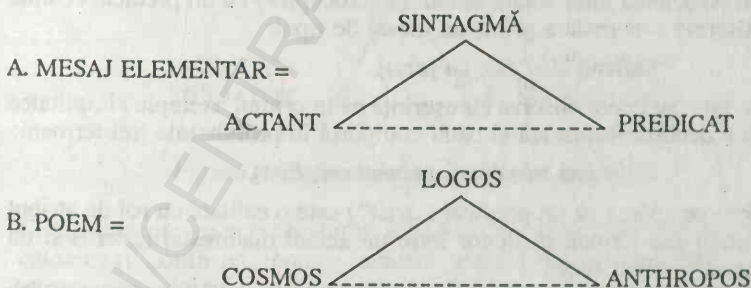


Figura 3. Poemul și mesajul elementar.

Remarcăm imediat faptul că prima schemă este o descompunere, nu și a doua. În afară de aceasta, amintim faptul că dicotomia clasificată (proprie schemei A)

caracter discret vs integralitate

este ortogonală față de dicotomia semantică (proprie schemei B).

exteroceptivitate vs interoceptivitate.

Așa cum a arătat A.-J. Greimas, prima opoziție constituie relația în mesajul elementelor, în timp ce poemul, potrivit ipotezei noastre, implică cea de-a doua opoziție. Tabelul următor ilustrează independența celor două opoziții.

claseme axa semantică	caracter discret (actanți)	integralitate (predicate)
exteroceptivitate	cerul	este albastru
interoceptivitate	eu	visez

Tabelul V. Opoziții fundamentale

Suprapunerea celor două modele nu s-ar justifica decât dacă termenul „cosmos” ar fi întotdeauna în același timp discret și exteroceptiv, iar termenul „anthropos” întotdeauna în același timp integrat și interoceptiv. Această condiție ar fi îndeplinită într-un corpus poetic în care toate textele ar consta exclusiv din asocierile dintre un actant cosmic și un predicat uman, de tipul

Cerul este trist.

Am putea considera și ipoteza total opusă, cu condiția să răsturnăm figura B, astfel încât *anthropos* să fie cel care să corespundă *actantului*. Asocierea unui actant uman (interoceptiv) cu un predicat cosmic (discret) s-ar realiza printr-un mesaj de tipul:

Sufletul meu este un peisaj.

De fapt, se poate observa cu ușurință că în primul exemplu simplitatea nu e decât de suprafață și că el comportă în profunzime trei termeni:

cerul este trist (precum *omul este trist*).

Ceea ce apărea ca un predicat („trist”) este o calitate cu rol de atribut comun sau termen mediator între un actant manifestat („cer”) și un actant implicit („om”).

De asemenea, cel de-al doilea exemplu poate fi interpretat astfel:

Sufletul meu e complex (așa cum e și *peisajul*).

Și aici, avem în realitate trei termeni, dar de această dată termenul mediator este cel implicit.

Înainte de a vedea care sînt consecințele acestei observații, să amintim că lexicul vehiculează sememe care sînt, majoritatea, atît de

complexe încît pot fi descompuse atît în modul Π , cît și în modul Σ . Din acest motiv, Greimas nu ezitase în fața unei încercări de descompunere semică a lui „cap“ pe care bunul-simț îl analizează mai degrabă prin referire la decupajele perceptive (dovadă definiția din dicționar: „Parte a corpului unită de corp prin gît“.). În situație textuală, orientarea perceptivă sau conceptuală poate fi lipsită de ambiguitate: cuvîntul „om“ va desemna fie o entitate concretă (acel om care-mi vorbește) fie o clasă abstractă ceva mai greu de înțeles (orice om este muritor). Pe de altă parte, din cauza lexicalizării asociațiilor retorice, un același termen va putea fi interpretat într-o izotopie cosmologică sau noologică („marcher“ poate să însemne „a crede în mod naiv o poveste“). Clivajul fundamental *anthropos vs cosmos* poate fi astfel înțeles fie ca un decupaj material (opoziție în universul perceput: comunitatea umană față de animale, lucruri, elemente etc.) fie ca derivînd dintr-o înlăturare de seme (în acest caz, opoziția corespunde dicotomiei E/I a lui Greimas: materialitate vs spiritualitate). În poezie, opoziția de tip concret este cea care se impune. Termenii mediați apar ca entități substanțiale, și nu ca proprietăți. Dimpotrivă, procesul mediator este în mod necesar de modul Σ . Regăsim astfel, la nivelul poemului elementar, aceeași componentă ca și în sintagma minimală. Schema noastră triunghiulară trebuie deci să fie rescrisă astfel:

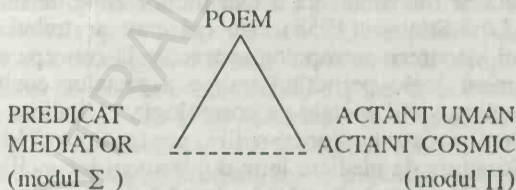


Figura 4. Reformularea modelului triadic

Corespondența cu reprezentarea schematică a sintagmei este satisfăcătoare și confirmă ipoteza noastră asupra discursului poetic ca expansiune a relației semionotice (F. Edeline, 1972).

3. Medierea

3.1. Medierea mitică și medierea poetică

Etosul poetic, așa cum am spus, implică, pe de o parte, afirmarea unei opoziții fundamentale și, pe de altă parte, medierea acestei opoziții. Sensul pe care-l atribuim aici acestui termen nu corespunde rolului pe care-l joacă în dialectica hegeliană, dar este foarte aproape de noțiunea desprinsă din studiul simbolismului și al gândirii mitice. „Orice simbolism, scrie Gilbert Durand (1964:32) este un fel de gnoză, adică un procedeu de mediere printr-o cunoaștere concretă și experimentală“. Am putea găsi remarci analoage în *Tratatul de istoria religiilor* de Mircea Eliade. Îngerii, Profetii, Mesia, Femeia sînt tot atîția intermediari imaginați de credințele cele mai diverse. La Jung, arhetipul-simbol va avea de asemenea un rol esențialmente mediator. Omul aparține lumii obiectelor și a cauzalității fizice, dar în același timp și celei a materiei prime a înconștientului, a libido-ului în perpetuă metamorfoză; funcția simbolică unește aceste două elemente în imagini ca aceea a cuplului Animus-Anima. Întîlnim la Eliade o definiție analoagă: „Un simbol dezvăluie întotdeauna, oricare ar fi contextul, unitatea fundamentală a mai multor zone de real“. Dar, fără îndoială, Lévi-Strauss (1958) este cel care ar trebui să ne rețină atenția aici, deoarece antropologia structurală concepe și ea mitul ca un instrument logic permițînd unirea aspectelor contradictorii ale realului, unirea vieții sociale cu cosmologia. „Gîndirea mitică derivă din conștientizarea anumitor opoziții și are tendința să le medieze progresiv“. Structura de mediere între doi termeni inconciliabili A/B (de exemplu viață/moarte) constă în a le găsi drept corespondent o altă pereche A'/B', opusă, dar admițînd un intermediar. Vom avea astfel:

viață		moarte
Agricultură = a mînca	Vînătoare = a ucide pentru a mînca	Război = a ucide fără să mănînce

Încercînd să verifice ipoteza lévi-straussiană, Elli și Pierre Maranda au analizat diferite documente folclorice cu caracter narativ, liric și ritual. Această încercare a suscitat la rîndul său pertinente

comentarii din partea lui Claude Bremond (1973) pe care se bazează și dezvoltarea următoare. La prima vedere, modelul elaborat de E. și P. Maranda pare să contrazică ipoteza noastră a poemului mediator. Într-adevăr, dacă lăsăm la o parte, simplificând, cazul riturilor, genurile liric și narativ s-ar deosebi după cum urmează:

liric	narativ
opoziție inițială nesoluționată	opoziție inițială soluționată în povestirea însăși
intrigă absentă	intrigă prezentă
mediere necăutată	mediere găsită în intrigă
nivel subiectiv	nivel obiectiv

Tabelul VI. Liricul și narativul

Poemul invocat de autori este un „sonet” Cheremis analizat, într-un mod de altfel diferit, de Th. A. Sebeok (1960: 221-235). Comentariul lui Bremond ne liniștește pe deplin: „Din ce motiv E. și P. Maranda nu pot recunoaște în acest poem existența unei medieri dotate cu relevanță structurală? Rațiunea este evidentă: este vorba despre o mediere operată nu obiectiv, printr-o evoluție a situației descrise, ci subiectiv, prin progresia descrierii: explorând datele problemei sale, poetul descoperă o soluție neobservată la început. Cu alte cuvinte, medierea nu este în evenimentele expuse, ci în discursul care le expune: ea este «retorică» și nu «istorică», ea se produce în planul enunțării, nu în cel al enunțului.” Acest corectiv remarcabil constituie o introducere excelentă pentru ceea ce ne propunem să demonstrăm noi înșine: medierea pur verbală este aceea care definește poemul, ce nu-și interzice totuși, așa cum vom vedea, să recurgă și la medieri evenimentțiale. Să mai notăm, înainte de a încheia această simplă semnalare a rolului medierii în gândirea mitică, faptul că sonetul Cheremis luat în discuție cuprinde opoziția noastră fundamentală, deoarece el dezvoltă o dublă izotopie, umană, pe de o parte (*ego*-ul enunțator și familia sa), animală și florală pe de altă parte.

3.2. Cele trei grade de mediere

Vom distinge trei tipuri de mediere:

- a) mediere referențială: textul comportă explicit termeni care desemnează procese mediatore;
- b) mediere discursivă: două izotopii sînt explicit puse în relație, de-a lungul sintagmei, pe baza raporturilor între semnificații și/sau între semnificanți;
- c) mediere retorică: o izotopie sau o unitate de semnificație devine lizibilă într-o altă izotopie sau ca o altă unitate de semnificație (nemanifestată) datorită unor operații retorice care utilizează proprietățile lor comune.

3.2.1. Mediarea referențială

Din rațiuni pe care le vom explica mai departe, acest procedeu ar putea fi calificat drept simbolic sau pre-textual.

Potrivit interpretării noastre, nici opoziția și nici mediarea nu trebuie să fie tematizate în textul poetic așa cum sînt, de pildă, în acest text metalingvistic:

Nici opoziția și nici mediarea nu trebuie să fie tematizate în text.

Altfel spus, noi nu postulăm, desigur, că orice poem menționează o contradicție oarecare între o temă umană și o temă non-umană și nici nu afirmăm că este vorba, în mod explicit, de o anulare a opoziției între domenii. Destul de adesea, poemul se referă la cupluri de elemente opuse între care există medieri, constituite ca atare prin intermediul unor coduri mitice sau simbolice. Astfel de procedee mediatore pot fi de asemenea manifestate în text, fără ca opozițiile pe care le rezolvă să fie stipulate. Vom da de la început cîteva exemple, fără a pretinde că ele constituie o listă a proceselor cel mai frecvent întîlnite.

3.2.1.1. Printre procesele ale căror posibilități mediatore au fost exploatate de poezie, vom cita într-o ordine oarecare temele următoare:

Navigație – Arat:

Omul înfruntă și îndură oceanul sau pământul (cosmic)

El trasează pe el un drum sau o brazdă (uman)

Fabricare – Creație artistică:

Proiect uman contracara de o rezistență a materiei

Bucătărie – Îmblinzire – Domesticire:

Prelucrarea obiectelor sau a ființelor naturale cu scopul de a le face comestibile sau utilizabile de către om

Joc:

Activitatea combinând hazardul (cosmic) și regulile (concepute). Model redus sau simulare a vieții omului în lume (Ordine vs Haos)

Coit:

Act unificator între doi indivizi considerați *a priori* ca fiind eterogeni și ireductibili. Această bipolaritate poate corespunde binomului Anthropos-Cosmos, dacă femeia este simbolic asociată mării sau pământului, fecundată, parcursă sau pătrunsă de bărbat.

Libație – Ingestie:

Încorporarea directă a Cosmosului.

Acestor procese mediatore trebuie să le adăugăm altele două, mai specific lingvistice. Cum poemul este înainte de toate o operă de limbaj, aceste medieri ocupă un loc privilegiat.

Limbaj (cuvânt, scriitură, mit)

Interiorizează lumea exterioară percepută.

Exteriorizează structurile poetice concepute.

Echilibrează această dublă mișcare într-o sintagmă.

Retorică (metaforă, comparație) (caz particular al precedentului)

Asimilație verbală, parțială sau totală, adevărată sau exagerată a doi termeni oarecare.

Vom nota imediat că bipolaritatea Anthropos/Cosmos nu este, în acest din urmă caz, constitutivă. Acest lucru confirmă teza noastră inițială, conform căreia procedeul metabolic, la nivel nuclear (Grupul μ , 1970a: 148 și aici, cap. V, 1), nu declanșează ca atare nici un etos, în afară tocmai de retoricitate.

3.2.1.2. Includerea într-un text a unor motive mediatore nu este, cu toate acestea, decît o condiție accesorie a etosului poetic.

Referindu-se la medieri definite în texte anterioare, poetul se angajează într-un joc facil, și această lipsă de imaginație va putea interveni ca un criteriu, atunci când vom reuni trăsăturile justificând clasificările după gradul de reușită. Fără a anticipa asupra acestui capitol, vom atrage de pe acum atenția că prin simplul fapt de a desemna o acțiune percepută ca fiind conciliatoare, poetul contravine principiului închiderii: cititorul nu trebuie să fie obligat să caute într-un alt text reducția pe care o așteaptă. Această remarcă antrenează o alta privind importanța lecturii în declanșarea etosului poetic. Noțiunea de intertextualitate, în sfera căreia intră ceea ce noi numim mediere referențială (referință la un alt text, poetic, legendar, religios etc.) ni se pare fecundă mai ales din punctul de vedere al decodării textelor. Fiind vorba despre producerea lor, ea are tendința de a reduce la problematica laterală a originilor, surselor, influențelor etc., în timp ce legătura între texte explică în mod convingător faptul că un enunț relativ scurt, cum este cel mai adesea poemul modern, poate suscita lectura numită plurală.

Medierile pretextuale (ele sînt pre-textuale în sensul că ele pre-există elaborării textului) se pot cumula într-un același poem. În *Popasul orelor* se poate constata prezența manifestă a acțiunilor comunicativă și erotică și indicația fugitivă a navigației. În *Salut*, lectura lui Rastier pune în evidență triplul proces de navigație, libație și scriitură. Manifestarea unei izotopii de tip Logos imprimă cu ușurință textului o alură de „artă poetică” – ceea ce este efectiv sonetul lui Mallarmé, cu care se deschide ciclul de *Poezii* – și atunci când poemul se dezvăluie în mod explicit ca atare, se caută adesea analogia între marile procese mediatore și limbaj. Ca de pildă în *Arta poetică* a lui Verlaine, care include o izosemie poetică, dar și serii muzicale, culinare, artizanale, erotice. Prin constituirea medierilor stabilite în izotopii inedite și, mai mult, prin coordonarea lor textuală, poetul preîntîmpină, desigur, reproșul trivialității care i se poate face atunci când se mulțumește să numească un proces conciliator. Dacă e adevărat că un poem complex poate apărea atunci când este analizat drept o simplă expansiune a mesajului „te iubesc”, vom fi de acord că în această formă redusă operația mediatore are un randament liric scăzut (M. Ruwet, 1972:197). Noi am arătat, de altfel, că dragostea nu este poetic rentabilă decît printr-o operație suplimentară care o raportează la dualitatea uman/non-uman.

3.2.1.3. Lista pe care am dat-o mai sus ca exemplu cuprinde cîteva dintre principalele procese mediatore întîlnite în poezia curentă. Din

rațiuni pe care le-am arătat – și mai ales dacă urmărim ipoteza noastră a poemului ca amplificare a sintagmei minimale –, limbajul sub toate formele beneficiază de un statut particular, și înțelegem de ce în evoluția sa reflexivă poezia contemporană face atât de des apel la această temă. Dar corpusul simbolic vehiculat de cultura occidentală este atât de vast, încât multe alte motive au servit și servesc încă poezia cea mai „laicizată” (în măsura în care poezia este compatibilă cu regimul propriu-zis laic). E destul să răsfoim imensa anchetă a lui Durand (1963) pentru a recunoaște numeroși termeni mediatori exploatați de textele poetice: Copacul, Crucea, Mormîntul, Vinul, Luna etc. Aceste substantive trimit la acțiuni mediatoare de modalități diverse. Astfel Vinul, temă explicită a poemului *Noaptea renană* de Apollinaire, este, între altele, o „reabilitare tehnologică a singelui” și, prin aceasta, „o victorie asupra scurgerii anemice a timpului” (G. Durand, 1963:276); vinul nu se raportează deci numai la seria proceselor alimentare, dar și la dialectica dintre timp și eternitate, temă căreia îi vom consacra un capitol special.

Aceste indicații sînt, fără îndoială, suficiente pentru a defini rolul accesoriu pe care îl joacă în poezie mediile referențiale. Încă o dată, ele nu sînt cîtuși de puțin specifice artei verbale, deoarece ele se întîlnesc și în povestirile mitice, ritualurile religioase, practicile folclorice etc.

3.2.2. *Medierea discursivă*

Cu acest tip de mediere abordăm, din contră, propriul nostru obiect, în măsura în care este vorba despre operații generate de textul poetic. Între medierea discursivă și medierea retorică nu este, de altfel, într-un fel, decît o diferență de grad, prima fiind față de a doua aproximativ ce este comparația față de metaforă. Definiția atît a uneia, cît și a celeilalte, cu toate că ele constituie esențialul travaliului poetic, nu va necesita, totuși, lungi comentarii. Este suficient să reluăm, din această perspectivă, ceea ce a fost dezvoltat în primul capitol asupra relațiilor între izotopii.

Se produce mediere discursivă atunci cînd relația interizotopică este manifestată sintactic, ceea ce implică prezența a cel puțin două unități de lectură izotope. Ne amintim că un context minimal necesar stabilirii unei izotopii poate fi fixat la un nivel scăzut de integrare (cf. cap. I, 1.2.2). În cazul unui enunț scurt ca acest „poem” de Blaise Cendrars:

Orion, c'est ma main montée au ciel

alotopia de juxtapunere și de compunere a lexemului „mînă“ în raport cu izotopia /celest/ declanșează percepția unei metafore care permite corecția primului cîmp. Este vorba despre un caz de metasemem *in praesentia*, sub forma tipică a lui „este“ de echivalență (Grupul μ , 1970a, 111 et urm. și aici, cap. III, 4).

Într-un discurs mai complex, medierea între două izotopii se va putea prezenta într-un mod mai puțin abrupt și poetul, în loc să afirme de la început o echivalență, o va introduce progresiv, urmînd o dezvoltare pseudo-argumentativă. Este deosebirea, de pildă, între *Les Chats* și *Correspondances*. În acest din urmă sonet, Baudelaire introduce imediat comutabilitatea temelor „natură“ și „arhitectură“:

Natura e un templu...

Dimpotrivă, în prima operă, poetul începe prin constatarea unei relații de simpatie, evasi „caracteriologică“, a îndrăgostiților și a savanților față de pisici. Apoi, diferențele dintre izotopia umană și cea animală se estompează din ce în ce mai mult, printr-o descriere metabolică a acestor mici mamifere prietenoase cu blană moale. În sfîrșit, cele două serii se suprapun în cel de-al doilea terțet, în care sememele au tendința să se indexeze la întîmplare pe o secvență sau alta. Vom nota în treacăt că medierea progresiv retorică se sprijină aici pe mediatori referențiali: prin asimilarea lor cu bidiviii lui Erebus și cu Sfîncșii, pisicile devin, la rîndul lor, agenți conciliatori. Se poate presupune că Lévi-Strauss nu este străin de faptul că un concept ca acela de *mediere* joacă, în celebra analiză, un rol mai important decît în celelalte studii datorate numai lui Jakobson.

Caracterul „discursiv“, în dublul sens al cuvîntului, adică în același timp sintagmatic și argumentativ, al medierii explicite nu poate fi surprins de ceea ce am numit mai înainte lectură tabulară (cf. cap. I, 2.3.2.3) care ia în considerare relațiile stabilite prin diferitele decodaje. Totuși, cititorului nu-i este indiferent dacă reducerea opozițiilor îi este oarecum impusă. Tabelele care concretizează lectura statică n-ar trebui deci să se mărginească la a nota echivalențele, ci și modul lor aparent. În orice caz, medierea discursivă este puțin prea rațională pentru o poezie care tinde spre plenitudinea mijloacelor sale și, de aceea, prin aceeași mișcare prin care au decis să suprima pe „ca“ din comparația canonică, poeții moderni au căutat mai ales medierea pur retorică care generalizează metafora *in absentia*.

3.2.3. Mediarea retorică

Așa cum am mai precizat, există diverse grade de relație între izotopii. Atunci cînd o serie de sememe este conectată la o alta printr-o simplă contiguitate, mediarea nu va fi realizată decît printr-o operație de lectură, în mod necesar retorică, ceea ce este deja mai specific literar decît stabilirea unui raport pe bază de analogii referențiale. Dacă nu pierdem din vedere faptul că, potrivit ipotezei noastre, poemul anulează prin mijloace pur lingvistice distanța dintre două categorii fundamentale ale sensului, vom înțelege că poeticitatea maximală va decurge, toate celelalte condiții fiind egale, dintr-o *suprapunere* a izotopiilor. Examenul teoretic al lecturii plurale a întîlnit cazul discursurilor aparent fără alotopii, dar ale căror unități sînt totuși reevaluate.

Într-un vers ca

Je meurs de soif auprès de la fontaine

o regulă a codului de lectură poate autoriza înțelegerea mesajului într-un sens interoceptiv. În mod ideal, am fi tentați să considerăm acest tip de mediere între categoriile fundamentale ca fiind cel mai eficace din punct de vedere poetic. Dacă vom scrie formula modelului triadic după cum urmează:

$$^iI \leftarrow M \rightarrow ^iE$$

(unde ^iI și ^iE reprezintă respectiv izotopiile interoceptivă și exteroceptivă), am avea astfel, pentru o mediere pur retorică și una singură dintre izotopiile manifestate, formula:

$$^iI \leftarrow [M] \rightarrow [^iE]$$

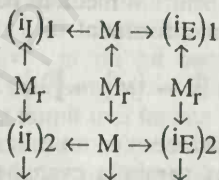
(unde croșetele desemnează ceea ce nu este manifest). Cu toate acestea, de obicei, genuri ca parabola evanghelică sau mesajul secret exploatează mai sistematic procedeul decît poemul liric. Acesta tinde să evite un astfel de dezechilibru între izotopii și va prefera o suprapunere reciprocă, dacă o putem numi astfel. De exemplu, în *Salut*, cele trei izosemii /banchet/, /navigație/, /scriitură/ sînt imbricate una în alta (este imaginea „tresajului” pe care am împrumutat-o deja de la Barthes). Vom observa cu toate acestea că împletirea* (termenul folosit de Rastier) este mai ales un rezultat al lecturii tabulare. În mod

* În franceză: *enchevêtrement* (n. tr.).

evident, în poemul lui Mallarmé este manifestată fără echivoc o poveste cu marinari. Anecdota banchetului, pe care Rastier o consideră în primul rînd, apare într-un al doilea timp, prin reevaluarea majorității lexemelor, relectură provocată de contextul literar al discursului și de cîteva alotopii ale textului. Cît despre lectura care se bazează pe teoriile poetico-lingvistice ale lui Mallarmé, caracterul său este și mai net conjectural și apropie textul poetic de enigmă. Ea presupune cunoașterea unui fel de dicționar al metaforelor malarneene. Avînd în vedere acest lucru, faptul că la primul vers (chiar din titlu) izotopia /banchet/ este declanșată ortosememic are, desigur, o foarte mare importanță.

Putem presupune – dar aceasta anticipează studiul nostru despre lectura lineară – că manifestarea *in extremis* a unei lecturi antropologice la sfîrșitul unui enunț cosmologic aparține mai mult fabulei moralizatoare decît genului poetic. În afara exemplului, deja citat în primul capitol, al *Albatrosului* baudelairien, să ne referim și la o altă piesă nelipsită din antologiile școlare: *Vasul spart* de Sully Prudhomme, unde o temă materială și una spirituală sînt prezentate succesiv. Popularitatea *Adormitului din vale* rimbaldian se datorează, fără îndoială, și efectului destul de mecanic și facil al reluării simetrice. Simbolismul autentic va dezvolta mai degrabă simultan diferite teme, așa cum face Alfred Jarry în *Clepsidra*, cu tripla sa dezvoltare (Edeline, 1974, și aici anexa 1).

Pentru a pune în evidență schematic diferența între medierile discursive și cele retorice – care, încă o dată, își cumulează adesea efectele –, vom scrie matricea tabulară următoare:



Tabelul VII. Schema medierilor

3.2.4. Medierea poetică și condițiile izotopiei

În măsura în care procesul mediator tinde să șteargă diferențele între două cîmpuri semantice, el generează un fel de izotopie supe-

rioară, a cărei definiție trebuie să îndeplinească cele două condiții pe care le-am definit în primul capitol. Fiind vorba de enunțuri complexe, de nivel superior frazei, principiul compunerii, care este condiția negativă a izotopiei, este mult mai puțin constrângător decât la nivelul secvențelor frastice. Cu toate acestea, dacă ipotetic ne plasăm în punctul de plecare al travaliului poematic, textul corespunde celui de-al treilea tip de combinare (cf. cap. I, 1.2.4): este alotopie totală, în sensul că izotopiile exteroceptivă și interoceptivă sînt date ca opuse. Juxtapunerea fiind alotopă, condiția negativă, sau legea compunerii, nu intervine. Dimpotrivă, dacă ne plasăm la sfîrșitul elaborării textuale, poemul, datorită medierii, ajunge la un simulacru de discurs izotop. Firește, posibilitatea de a citi o aceeași secvență în două moduri opuse nu antrenează nici o consecință extratextuală. Cu alte cuvinte, care sînt ale lui Piaget (1949), *asimilării* retorico-poetice nu-i este necesară nici un fel de *acomodare* la real.

3.2.5. Poeticul și celelalte categorii estetice

Etosul poetic, de natură euforică, derivă din descoperirea, sau mai degrabă din construirea de către cititor, pornind de la o structură textuală adecvată, a unei medieri care radicalizează dimensiunea unificatoare a limbajului. Cu titlu de contra-probă, putem veridica ce produce un text fără mediere sau un text care nu implică prezența opoziției fundamentale.

Să examinăm mai întîi prima ipoteză. Vom preciza dintru început că efectul de sens produs de un mesaj fără mediere corespunde ideal categoriei tragicului. Trebuie, totuși, să ținem seama de faptul că opoziția

om vs destin

care constituie, se știe, punctul de plecare al situației tragice, poate fi depășită prin preponderența unui termen sau altul. Dacă omul este în avantaj, ca în celebrul „panseu“:

Omul nu e decît o trestie, cea mai fragilă din natură, dar e o trestie gînditoare

nu ne vom gîndi neapărat la tragic, ci la „sublim“, așa cum l-a definit secolul al XVIII-lea, și Kant în special. Acest termen nu se mai folosește prea mult astăzi, poate pentru că situația care îi corespunde nu se mai întîlnește nici ea prea frecvent.

Trebuie să avem în vedere patru posibilități:

	prezența unei medieri	absența medierii
opoziția om/natură	etos poetic	etos tragic (sau „sublim“)
absența acestei opoziții	retorică nonpoetică	neutru („prozaic“)

Tabelul VIII. Etos și mediere

Oricum ar sta lucrurile, tragic sau sublim, etosul mesajului pur antitetic nu este mai puțin tributar, aidoma efectului pur poetic, manipulărilor retorice. Este mai mult decât evident că Pascal, cu toate reticențele sale, practica și el procedeul ferestrelor oarbe, de dragul simetriei, și că, în exemplul de mai sus, el exagerează puțin: alături de o metaforă corectată, fraza comportă în plus și o hiperbolă și o antiteză. Există deci, așa cum o atestă simțul comun, „literaritate“ și „poeticitate“ în „panseul“^{*} lui Pascal. În afară de aceasta și, mai ales, disforia tragică este totuși ludică, deci euforică. Dacă, așa cum amintește Malraux (1951:628), „O dată tragedia terminată, spectatorul hotărăște să se întoarcă la spectacol, nu să-și scoată ochii“, este pentru că a simțit, desigur, o anumită plăcere. Abatele Du Bos (1719:2) remarcă deja „că arta poeziei și arta picturii nu sînt nicio dată mai apreciate decât atunci cînd ele reușesc să ne întristeze“.

Nefăcînd altceva decât să schițăm explicația acestui loc comun, să ne limităm la a sugera că etosul tragic sau sublim se întâlnește rar în stare pură. Așa cum indică vechea tradiție care integra tragedia în genul „poezie tragică“ și așa cum confirmă extensia dată astăzi categoriei „poetic“ care devine un fel de etos transcendental, opozițiile, prin însuși faptul că sînt construite prin procedee retorice, sînt depășite virtual prin desemnarea locului mediator prin excelență care este limbajul. Trestia slabă este mai ales o trestie vorbitoare și, prin cuvînt, ea își va depăși cel mai ușor (dacă nu cel mai cu adevărat) slăbiciunea.

Inutil să spunem că aceasta nu constituie cîtuși de puțin o teorie a categoriilor estetice care, pentru a fi exhaustivă, ar propune definiția și stabilirea altor criterii. Chiar dacă ne-am limita la principalele „tonalități“, a căror identitate este destul de obișnuit stabilită (cum ar

^{*} În franceză „pensée“ desemnează atât maxima (panseul), cât și gîndirea, dublu sens care este exploatat în text (n. tr.).

fi fantasticul, comicul etc.), o astfel de anchetă ar însemna o depășire a scopurilor noastre. Să amintim, cel puțin, următoarele:

1. că un text literar dat, versificat sau nu, poate produce o dată cu efectul de sens „poetic“, unul sau mai multe alte efecte suplimentare (efect de umor, de tragic, de miraculos etc.);
2. că nu este, fără îndoială, lipsit de sens să atribuim această calitate, prin analogie, expresiilor picturale sau muzicale și chiar spectacolelor naturale (apus de soare...), dar că există suficiente motive de a studia intersecția lingvisticului și a poeticului pentru ea însăși;
3. că poeticul, ca etos general, n-are nici o legătură cu „frumosul“. Deși categoriile estetice au fost uneori numite „valori“, ele nu privesc direct problema preferințelor și aprecierilor. Un poem prost este, totuși, un poem. Vom reveni asupra acestei probleme mai departe (cap. V, 1).

3.2.6. Opoziție principală și opoziții secundare

Dacă poemul este într-adevăr rezolvarea lingvistică a unui conflict, organizarea coerentă a unor forțe opuse, el va fi cu atât mai poetic, cu cât opozițiile vor fi mai puternice. Dicotomia noastră *anthropos/cosmos* răspunde acestei condiții în măsura în care, firește, ideologia antropocentrică domină universul reprezentării. Dacă admitem, o dată cu Breton, că „valoarea imaginii depinde de frumusețea scînteii obținute“ și că „ea este, prin urmare, în funcție de diferența de potențial între cele două conductoare“, vom fi de acord că această parabolă electrică, care nu exprimă poate lucrurile simplu, este utilă scopului nostru. Clivajul pe care l-am numit convențional *anthropos vs cosmos* prezintă, desigur, poeticitatea maximală *a priori*, ca opoziție fundamentală a universului semantic imanent. Amintind încă o dată caracterul, fără îndoială limitat din punct de vedere cultural, al acestei reprezentări, nu vom ezita să considerăm consecințele normative ale ipotezei noastre. Toate condițiile fiind egale, pe de altă parte, un text care nu implică opoziția fundamentală este în principiu non-poetic. Astfel, acest distih de Edmond Rostand:

Des papillons qui sont des fleurs? Des fleurs
Qui sont des papillons? Essaim? Buisson?

În ciuda unei retorici abile, aceste versuri nu comportă referința subiectivă implicată de noțiunea intuitivă de poezie. Mediarea operată între o izotopie animală și o izotopie vegetală nu ne interesează decât într-o măsură redusă. Am putea spune același lucru despre metafora proustiană: [vitrăliu] – „tapiserie de sticlă“ (D. Delas și J. Filliolet, 1973:153), care aparține poate stilului „bine-scris“ dar nu și adevăratului lirism (ea nu implică decât reducerea unei forme de artizanat la o altă).

Bineînțeles, este vorba de o condiție necesară, nu și suficientă. Acest refren al unui cântec *kitsch* ar fi fără îndoială taxat drept platitudine:

Les yeux de maman sont des étoiles...

recunoscînd totuși, dacă teza noastră este coerentă, că imaginea (în sensul lui Breton) este produsă de „conductori“ foarte asemănători cu cei din frumosul vers al lui Cendrars, citat mai sus:

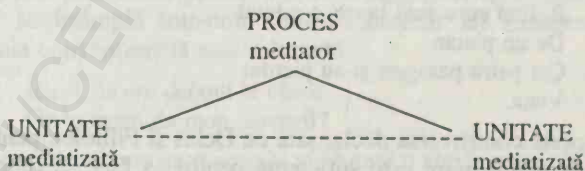
Orion, c'est ma main montée au ciel.

Alte criterii vor trebui să intervină pentru a departaja aceste două tipuri de mesaje dintr-un punct de vedere „static“. Pentru moment, încercăm doar să definim structura poeticului, absent, credem, din segmentele scurte citate mai sus atunci cînd acestea nu comportă decât o opoziție slabă (animal vs vegetal, obiect de lînă vs obiect de sticlă).

Atunci cînd este vorba de texte de o oarecare întindere – să spunem, un sonet în alexandrini –, se poate întîmpla, desigur, ca astfel de opoziții slabe să contribuie la poeticitatea mesajului, prin faptul că ele dublează sau amplifică opoziția fundamentală. De exemplu, în *Pisicile* lui Baudelaire (sau, dacă preferăm, în lectura pe care Jakobson și Lévi-Strauss au făcut-o poemului), o izotopie „cosmos“ este la fel de manifestă ca și o izotopie „anthropos“ dar există, în afară de aceasta, în fiecare dintre aceste două serii, alte opoziții (savanți vs îndrăgostiți, animal vs mineral) despre care ar fi temerar să afirmăm că nu joacă nici un rol în economia poemului. La fel, arhitectura poemului *El Desdichado* se bazează pe numeroase opoziții (între lumea păgînă și lumea creștină, turnul vertical și mormîntul orizontal, viața și moartea, roșul și verdele, muzica și pictura etc.); opoziția care modalizează și/sau întărește opoziția de bază. Cum, pe de altă parte, aceste structuri parțiale se pot succeda într-o ordine semnificativă, vom mai avea prilejul să revenim asupra acestui punct atunci cînd vom studia efectele proprii ale lecturii lineare.

Orientarea structuralistă a abordării noastre ne predispune la conceperea unui binarism generalizat al conceptelor pe care vom avea, totuși, grijă să nu-l proiectăm în limbajul-obiect. Este, desigur, seducătoare ideea că metalimbajul, prin dicotomiile sale, reproduce „en abyme” structura binară a limbajului pe care-l descrie (Barthes, 1964 a: 26-27). Dar nu vom pierde din vedere faptul că universul semantic imanent poemului este departe de a constitui un sistem omogen și riguros. Codurile culturale comune nu vehiculează numai structuri bipartite, dar și triade, tetralogii etc. Mai mult încă, nu are nici un fel de importanță dacă opozițiile cuprinse în poem au sau nu un fundament în realitate. N-a fost nevoie să așteptăm celebrele studii ale lui Bachelard despre imaginație ca să aflăm că cele patru elemente ale simțului comun au mai multă importanță poetică decât cele o sută și ceva din tabelul periodic al chimiei moderne.

Dată fiind această situație, nu vom face aici inventarul tuturor opozițiilor susceptibile de a fi întâlnite în toate poemele trecute, prezente și viitoare. Într-un domeniu vecin cu al nostru (sau care îl înglobează, în anumite privințe), acela al arhetipologiei generale, unii cercetători au inițiat astfel de investigații (G. Durand, 1963). Rezultatele lor nu sînt neglijabile și pot fi profitabile de pe acum. Preferăm să ne referim, dat fiind caracterul său specific, la ceea ce am stabilit ca fiind opoziția fundamentală, fără a neglija modalitățile particulare în care se poate manifesta. De exemplu, în lectura unui distih de P.-J. Toulet, prezentată în anexă, este percepută în cele din urmă opoziția între viață și moarte (lume vie vs lume inertă) însă este, de fapt, vorba de o modalizare a clivajului anthropos/cosmos. Procesul mediator însuși poate prezenta aspecte variate, oricînd reducibile într-un fel sau altul la logoi. Am sărăci deci sensul modelului pe care-l propunem reducîndu-l la schema:



sau, mai simplu: $i \leftarrow M \rightarrow i$.

Totuși, pentru a ține seama de rolul de sprijin sau de releu jucat de medierile între opozițiile slabe, poate fi util să formalizăm într-un mod la fel de radical operația declanșată în textul poetic.

3.2.7. Pertinența opoziției și a medierii

Apelul, pe parcursul acestui capitol, la scurte enunțuri exemplare ne-a făcut poate să pierdem din vedere faptul că modelul triadic se concretizează în poemele obișnuite într-un mod adesea foarte complex. Va fi adesea necesară o analiză relativ lungă pentru a percepe diferențele serii izosemice și diferențele tipuri de mediere. Există în aplicațiile din partea a doua exemple deosebit de topice, deoarece poemul lui Toulet care nu cuprinde decât două versuri și cel al lui Finlay care nu utilizează decât două cuvinte au necesitat, pentru decodarea lor, un anumit număr de pagini...

Am dori să sugerăm, cu ajutorul unui exemplu semi-fabricat, că există un prag, sesizat în mod intuitiv, dacă nu chiar posibil de identificat în chip riguros, al manifestării bi-izotopiei, primă condiție a funcționării poetice, ca de altfel și a înfăptuirii procesului mediator, care este a doua condiție. Pentru a pune în evidență acest lucru, vom face apel la un text propus de Jean Cohen (1966:76) drept exemplu pentru „proza cea mai banală” (adică, în terminologia noastră, pur izotopică). Este vorba despre acel eșantion de „informație oarecare culeasă dintr-un ziar”: *Ieri, pe Drumul Național 7, un automobil rulând cu o sută la oră s-a lovit de un platan. Cei patru pasageri și-au pierdut viața*. Să amintim că scopul lui Cohen este de a examina ce se întâmplă dacă se sparge linearitatea convențională a textului, de exemplu dispunându-l în felul următor:

Ieri, pe Drumul Național șapte
Un automobil
Rulând cu o sută la oră s-a lovit
De un platan
Cei patru pasageri și-au pierdut
Viața.

Trecem peste controversa declanșată de Delas și Filliolet, pentru care o astfel de segmentare este suficientă pentru „a face să funcționeze poetic constituenții lingvistice ai textului” (1973:168). Autorul acestui metagraf se mulțumește să noteze că „nu mai este simplă proză”. Este lipsită de importanță autenticitatea acestui fapt divers, probabil fabricat pentru necesitățile demonstrației, precum și transformarea lui „7” în „șapte”, metagraf care adaugă în mod inutil o variabilă supli-

mentară. Ceea ce ne interesează este faptul că secvența, în versiunea sa versificată, cît și în starea sa lineară, nu prezintă variații semice pertinente. Fără a ignora cîtuși de puțin importanța versificației ca marcă formală de poeticitate, constatăm că în planul semnificațiilor nu putem percepe decît o singură izotopie, de tip „anthropos“, doar *platanul* fiind o reprezentare prea săracă a „cosmosului“ și putînd de altfel fi acceptat fără probleme în izotopia „rutieră“. Cum toate izotopiile nu sînt întotdeauna decît conjecturile de lectură cele mai probabile, am putea de asemenea remarca seria „numerică“ formată din *șapte, o sută, unu, patru*. Se cunoaște, în această privință, rolul precizărilor numerice în discursul presei.

Să presupunem însă că textul ar fi fost completat astfel: „Trupurile lor au fost puse în sicriu de *brad*“. Se constituie o izotopie /copac/, schiînd prezența unei naturi ostile. Cu toate acestea, faptul divers nu reușește astfel să atingă etosul cu adevărat tragic, așa cum ar trebui să tragem concluzia în urma definiției pe care am dat-o acestei categorii (opозиția unei izotopii de tip uman și a unei izotopii de tip cosmic, dar fără mediere). Trebuie să precizăm că am întrerupt schița începută a unui tabel al categoriilor, lăsînd în umbră etosul cosmic (cu modalitățile sale diferite). Faptul divers completat are un efect să nu spunem hilar, dar oarecum burlesc. Experiența arată clar ce am vrut să demonstrăm prin aceasta, și anume că nu este suficient un grup semic oarecare (/copac/ în *platan*) pentru a provoca efectul de alo-topie. Repetiția unui semem strîns înrudit trece pragul bi-izotopiei dar, în cazul nostru, efectul evident nu e nici tragic, nici poetic. Se produce, de fapt, un început de mediere: „*platan*“ și „*brad*“ aparțin eventual celor două mari domenii de sens, primul evocînd în același timp aspectul material al drumului (uman) și elementele peisajului (natural), cel de-al doilea ca metonimie virtuală a „sicriului“. Această mediere este prea slabă pentru a fi convingătoare, spre deosebire de ceea ce se întîmplă într-unul dintre cîntecele lui Brassens, unde metonimia convențională este reînnoită:

Est-il encore debout le chêne

Ou le sapin de mon cercueil?

Dacă acest fapt divers cam straniu are totuși o alură „poetică“, în sensul jakobsonian al termenului, prin aceea că se atrage atenția asupra mesajului, cît și prin decupajul în vers liber pe care i-l impune Cohen, dacă el se încadrează în acea clasă de fapte diverse retorice atît de bine descris odinioară de Roland Barthes (1964b), el aparține și categoriei medierilor ratate în care întîlnim atît poeme mediocre, cît

și unele vorbe de duh, calambururi, anecdote etc. Evident, un poem nereușit este în mod involuntar ratat, în timp ce comicul își ratează deliberat medierea, situînd-o de pildă numai în planul semnificanților, în timp ce paronomaza poetică necesită posibilitatea unei integrări în planul sensului.

Pentru a încheia discuția în jurul acestui exemplu, vom mai nota că izotopia /copac/, constituită doar din două lexeme, este săracă față de izotopia /rutieră/ în care este imbricată, dar puternică prin poziția terminală a celui de-al doilea lexem și prin proximitatea lui față de „platan” și „brad”. În prezentele considerații, lăsăm deoparte, așa cum am precizat, chestiunile privind poziția elementelor textului citit în desfășurarea sa lineară. Adoptînd punctul de vedere al lecturii tabulare, avem în vedere doar relațiile care se stabilesc între elementele textului în ansamblul său. Este adevărat că poziția își păstrează astfel o parte din valoare, dar întregul efect al dinamismului pozițional nu se face simțit decît în procesul temporal al lecturii lineare, studiat independent. Cît despre proximitatea lexemelor constituind o izotopie, se poate înțelege cu ușurință că stabilirea unui tabel va fi de un mare ajutor pentru a sublinia faptul că termenii asociați constituie fie o clasă de tip sinonimie (și deci o izotopie puternică), fie o clasă cu intersecție redusă (și deci o izotopie slabă). Cu toate că este greu de stabilit aici o regulă imperativă, se poate presupune că o izotopie, pentru a fi manifestată, necesită cu atît mai puține unități lexicale cu cît acestea au intersecții mai întinse.

4. Relații între izotopii textuale și categorii fundamentale

O teorie a poeziei centrată pe poli-izotopicitate conduce la atribuirea unui rol privilegiat tropilor conectori, printre care metafora se situează, desigur, în prim-plan (v. cap. I, sect. 2.3.4). Desigur, mulți poeți și teoreticieni au convenit să facă din acest trop piatra unghiulară a edificiului poetic și însuși modelul nostru triadic se sprijină pe o vastă metaforă ANTHROPOS/LOGOS/COSMOS. Totuși, a ne opri aici ar însemna să deformăm exagerat economia figurilor și să nu ținem deloc seama de figurile prin adjoncție sau prin suprimare. Relativa lor abundență nu se explică numai prin structura însăși a metaforei, pro-

dusul a două sinecdoce, ci prin funcția semantică a acestei figuri în interiorul modelului poetic.

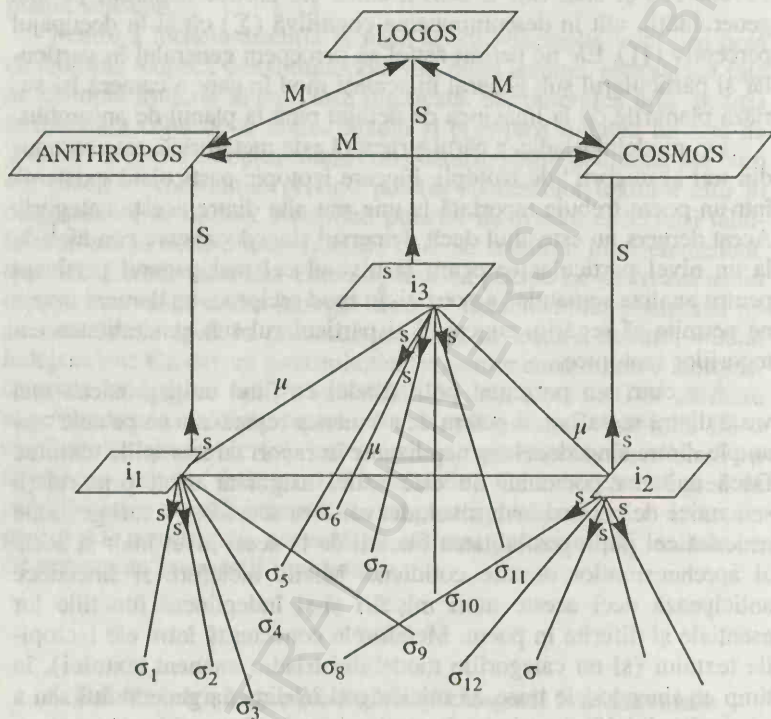
Se știe că sinecdocele sînt figuri „de nivel variabil” (Grupul μ 1970a: 108 și aici, cap. I, 2.3.1); adică ele produc deplasări pe axa generalității, atît în descompunerea cognitivă (Σ) cît și în decupajul perceptiv (Π). Ele ne permit astfel să percepem generalul în particular și particularul sub general în același mod în care o cameră își variază planurile de la imaginea de detaliu pînă la planul de ansamblu.

Or, modelul triadic, a cărui structură este metaforică, este compus din trei „categorii” de izotopii. Fiecare izotopie particulară existentă într-un poem trebuie raportată la una sau alta dintre aceste categorii. Acest demers nu este altul decît demersul sinecdocii care conduce de la un nivel particular oarecare la nivelul cel mai general pertinent pentru analiza semantică a poeziei. În mod reciproc, un demers invers ne permite să regăsim concretul și particularul sub generalitatea categoriilor izotopice.

Așa cum am prezentat polii triadei ca fiind uniți prin cea mai vastă dintre metafore, îi putem de asemenea reprezenta ca pe cele mai ample dintre sinecdocele generalizante în raport cu izotopiile textului. Dacă unitatea poemului nu este astfel asigurată decît prin relații semantice de cel mai înalt nivel, dezvoltarea acestei structuri generale necesită cel puțin posibilitatea trecerii de la acest nivel înalt la acela al aprehensiunilor noastre cotidiene. Micile metafore și sinecdoce anticipează deci aceste mari mișcări și-și îndeplinesc funcțiile lor esențiale și diferite în poem. Metaforele conectează între ele izotopiile textului (și nu categoriile modelului triadic imanent textului), în timp ce sinecdocele trasează mici săgeți în direcția generalului sau a particularului (fără a trimite în mod expres la abstracțiile supreme pe care le formează triada categoriilor).

Atunci cînd am emis ipoteza că poemul are ambiția de a spune totul despre lume și despre om, aceasta putea părea că implică o concepție despre universul semantic ca suprafață. Precum o hartă geografică ne oferă în două dimensiuni un *analogon* al elementelor peisajului, universul semantic împărțit în „domenii” ne-ar furniza replici conceptuale ale elementelor universului nostru perceptiv. Credem că este necesar să corectăm această viziune adăugînd o axă ortogonală celorlalte două, axă pe care se proiectează „nivelele” de generalitate sau de abstractizare a conceptelor. Universul semantic devine astfel un spațiu în adevăratul sens al cuvîntului.

În cele din urmă, am putea reprezenta funcționarea poemului conform următoarei scheme tridimensionale, care încearcă să pună în evidență toate legăturile semantice care îl organizează.



Legendă

Nivelul I: nivelul manifestării sememice

Nivelul II: nivelul izotopiilor construite

Nivelul III: nivelul categorial al lecturii poetice $\sigma_1, \sigma_2, \dots, \sigma_{n-1}, \sigma_n$: sememe ale textului

i_1, i_2, i_3 : izotopii ale textului

μ și s : metafore și alte figuri conectoare și sinecdote

M și S : mari metafore și sinecdote ale modelului de lectură.

5. Modelul triadic – o „formă adecvată“ de lectură

Teoriile gestaltiste despre percepție au admis în general că forțele care determină proprietățile câmpului perceptiv sînt în același timp primitive și autonome. Conceptul este evocat de percept*, și nu invers. Cu toate acestea, a fost recunoscut faptul că în numeroase cazuri se produce o retroacțiune a sensului asupra perceptului, care poate fi remodelat sub influența conceptului. Un astfel de circuit se poate repeta de nenumărate ori, proces în cursul căruia câmpul perceptiv inițial vag și instabil este mereu reevaluat și ajunge la o definiție din ce în ce mai precisă (R. Francès, 1973).

Se poate deci admite că percepția este influențată de cunoaștere în două moduri:

a) de la început, orientînd interpretările spre modelele „cunoscute“. În cazul celor mai vagi și nedefinite câmpuri perceptive, primele coniec-turi sînt antropocentrice.

b) pe parcursul unui șir de reevaluări prin retroacțiune. Rolul său este determinant în rezolvarea conflictelor perceptive.

Aceste teorii se referă la percepția senzorială, dar ele sînt aplica-bile și lecturii, ca un caz particular al percepției dinamice. Desigur, nu chiar la nivelul descifrării grafice pentru care ele nu trebuie demon-strate, ci la un nivel intermediar unde unitățile semnificante au fost deja raportate corect la unități semnificate. Jacques Monod nu ezită să vorbească despre o *realitate* subiectivă și abstractă față de care se exercită un fel de „percepție“ interioară (1970:70). Acest nivel este esențialmente integrativ, adică el trebuie să facă să apară o formă a colecției de sememe identificate. Această colecție de sememe este uneori imprecisă, mai ales în literatura poetică, unde apar adesea con-flicte semantice (rupturi de izotopie). Va trebui deci să fie găsită o „formă adecvată“, adică o formă în același timp economică și satis-făcătoare din punct de vedere semantic, printr-un proces de încercări și erori. Încercările respective constau din ipoteze sugerate de modele culturale imanente, în general antropocentrice. Cultura furnizează ast-fel categorii interpretative, cu atît mai eficace sau sugestive, cu cît ele corespund unei inducții verbale.

* În franceză, *percept*: termen filosofic, opus lui *concept*, care desem-nează un obiect al percepției, fără a trimite la lucrul în sine (n. tr.).

Modelul triadic poate fi deci, în ultimă analiză, interpretat ca un astfel de model cultural disponibil pentru lectura anumitor mesaje artistice, și în special cele ale poeziei lirice.

În această perspectivă, „forma adecvată” semantic, pe care trebuie să o furnizeze mesajul parțial decriptat, în cursul unei „lecturi interne” asimilabilă unei percepții, îndeplinește două criterii: ea trebuie să fie economică și satisfăcătoare din punct de vedere semantic. Lectura va fi considerată satisfăcătoare dacă reduce orice conflict semantic, dacă permite integrări izotopice coerente și dacă, în sfârșit, integrarea acestor izotopii este omologabilă, prin sinecdocă, cu modelul triadic. Lectura va fi considerată economică dacă toate unitățile sememice sînt lizibile în toate izotopiile: este ceea ce s-ar putea numi poli-izotopicitate generalizată. Aceste proprietăți sînt cele ale unei lecturi tabulare sau matriciale ideale.

Lectura, astfel descrisă și definită, privilegiază din nou semantical. Propunem să reintroducem în acest moment nivelul perceptiv primar (cel al sunetelor, al ritmurilor, al formelor grafice) care se decodează și el după principiul formelor adecvate. Cu toate acestea, numeroase studii deja publicate asupra unor fenomene ca simbolismul vocalelor etc. sugerează subordonarea lor față de nivelul semantic: ele vor acționa ca sateliți ai sensului, acesta admițîndu-le ca pertinente sau, dimpotrivă, respingîndu-le, fără ca acest lucru să fie posibil în sens invers.

Capitolul 3

IZOPLASMIE ȘI TEMPORALITATE

1. Rolul timpului în transmiterea mesajelor retorice

1.1. De la paradigma simultană la sintagma succesivă

Oricât de sugestivă ar fi, ipoteza lui Jakobson (1963: 220) potrivit căreia „funcția poetică proiectează principiul echivalenței de pe axa selecției pe axa combinării” prezintă totuși dificultăți serioase. Este necesar să constatăm că aceasta accentuează într-un mod iluzoriu caracterul polar al unei opoziții pe care se fundamentează și dicotomia, devenită celebră, dintre metaforă și metonimie, nu fără a distorsiona mecanismele acestor figuri. Jakobson a trebuit, de altfel, să-și nuanțeze teoria adăugînd că „orice metaforă este puțin metonimică și orice metonimie puțin metaforică”, propoziție care aparține mai mult practicii poetice decît metalimbajului său¹. Este de asemenea regretabil faptul că ea exclude cel puțin o categorie întreagă de fenomene retorice. Fără îndoială, modelul jakobsonian este extrem de util prin aceea că permite să dea seamă de figuri atît de diverse ca metafora și asonanța. El nu ia astfel în considerare decît procedeele comportînd o operație de adjoncție (adjoncție și suprimare-adjoncție) dar le neglijează pe acelea care se obțin prin suprimare, ceea ce explică, fără îndoială,... suprimarea sinecdocii din sistemul jakobsonian al figurilor². Cît privește

¹ Deși propoziția nu este lipsită de fundamentare teoretică. Jean Cohen (1970) susține că orice figură se bazează pe un dublu mecanism: primul este sintagmatic (combinare), cel de-al doilea paradigmatic (schimbare de sens) astfel încît distincția tropi/non-tropi s-ar sprijini pe simpla ocultare a uneia dintre cele două dimensiuni (afirmație nuanțată de Todоров, 1974). În primul capitol am susținut și noi necesitatea de a face apel la aceste două dimensiuni.)

² Analiza tropilor pe care am propus-o în *Retorică generală* ne obligă să respingem această polaritate, recuzată și de alți autori ca, de pildă,

metabolele prin permutare, ele scapă, cel puțin în parte, aceluiași model. În sfârșit, ideea de *proiecție* stabilește o legătură etiologică discutabilă între regularitățile observate pe parcursul înlănțuirii și cele din paradigmă: ea sugerează că explicația și originea lor trebuie căutate în acestea din urmă. Prin aceasta, ea conduce la ignorarea a două componente esențiale ale sintagmei.

Prima este timpul, absent dintr-o paradigmă mereu virtuală, simultană sau, mai exact, atemporală. Chiar în limbajul scris, unde el se manifestă printr-o metaforă spațială, timpul este o caracteristică obligatorie a sintagmei. A căuta în paradigmă rațiunea unei anumite structurări a succesiunii temporale prezintă riscul de a pierde specificitatea însăși a acesteia din urmă. Cea de-a doua caracteristică, și aceasta ne va reține mai mult, este prezența unor regularități și similarități în sintagmă, chiar și atunci când mesajul nu exercită funcția poetică: noțiunea de izotopie, analizată în capitolul I, face apel tocmai la un fascicul de categorii redundante, și deci la un fenomen de repetiție.

Ceea ce este sigur e că această similaritate nu este vizată pentru ea însăși. Dacă, încetînd să mai punem accentul pe noțiunea de temporalitate, examinăm principiul lui Jakobson din perspectiva noțiunilor de ordine și libertate (cuvinte ce trebuie golite de sensul lor moral), ajungem la o viziune mai satisfăcătoare, dar în care specificitatea discursului poetic se pierde. Într-adevăr, a spune că paradigma este domeniul selecției înseamnă a spune că ea este cel al ordinii și al trecutului: locul unde a fost ordonată o cunoaștere prealabilă privind atît lumea, cît și limbajul. Sintagma, domeniu al combinării, devine atunci cel al libertății, al unui anume haos sau, mai degrabă, a unei cunoașteri încă viitoare. În măsura în care orice discurs expune relații între termeni, el înlocuiește o raționalitate și proiectează deja ordinea limbajului asupra lumii percepute. Pentru ca această operație să reușească, trebuie să se asigure o anumită izotopie a sintagmei, și deci să i se impună o structură de redundanță, trăsătură a paradigmei. Dar acest lucru este valabil pentru orice sintagmă, și încă și mai mult pentru cea a unei manifestări oarecare a limbajului: nu putem vedea în aceasta o trăsătură definitorie a limbajului poetic.

Mihaela Mancaș (1973) sau T. Todorov (1974). Uneori această polaritate a fost afirmată dogmatic. Astfel, Michel Le Guern recuză teoriile care discută binarismul jakobsonian ca nefiind compatibile cu rezultatele obținute de Roman Jakobson pornind de la observația clinică a cazurilor de afazie (1973:13). Or, lingvistul nu ignoră faptul că, dintre toate sugestiile fecunde emise de Jakobson, aceasta este cea care, deși seducătoare, s-a dovedit a fi una dintre cel mai greu de sprijinit prin verificări clinice: după o perioadă de entuziasm, teza a fost repede abandonată de specialiști.

Am amintit deja ambiguitatea supărătoare introdusă de expresia „funcție poetică“, expresie pe care am propus să o corectăm prin „funcție retorică“. Or, în repetate rînduri, Jakobson pare să facă din principiul reiterării principala trăsătură definitorie a *poeziei* și nu numai a „funcției poetice“: „Prin aplicarea principiului echivalenței la secvență se obține un principiu de repetiție care face posibilă nu numai reiterarea secvențelor constitutive ale mesajului poetic, ci și cea a mesajului însuși în totalitatea sa. Această posibilitate de reitereare, imediată sau amînată, această reificare a mesajului poetic și a elementelor sale constitutive, această conversiune a mesajului într-un lucru care durează, toate acestea reprezintă, de fapt, o proprietate intrinsecă și eficientă a poeziei”¹. Această frază, la care ceea ce urmează ne va face totuși să subscriem, pare cu toate acestea să pună în evidență o proprietate a mesajului poetic care, pentru moment, nu apare ca primordială. Capitolul precedent arată că, în planul semantic cel puțin, poeticul, în sensul restrîns al termenului, poate fi definit drept etosul produs de o lectură care mediatizează două planuri categoriale. Această specificitate poate fi descrisă printr-un model tabular, model cîtuși de puțin static, dar al cărui dinamism este de natură dialectică și atemporală: se observă paralelismul cu propoziția lui Jakobson, pentru care abolirea timpului, realizată mai ales prin materialele plastice ale limbajului, este centrală. Dar descalificarea criteriului temporal într-o definiție a poeziei nu se justifică pînă aici, în expunerea noastră, decît în plan semantic. Scopul acestui capitol va fi deci de a încerca să vedem dacă nu există o altă specificitate a poeziei, într-o folosire particulară a proprietăților temporale ale discursului.

Psihologia formei ne-a învățat să nu separăm în studiul procesului lecturii (sau, mai general, a oricărei percepții), etapele receptării și integrării, receptarea însăși fiind activă, ghidată de căutarea unei *Gestalt*. Este, totuși, justificat să distingem aceste două procese strîns împletite în realitate și tocmai pentru a remarca faptul că una dintre principalele trăsături care le opune este alternanța succesivitate vs simultaneitate. Limbajul nostru vorbește, scris, auzit și citit se sprijină

¹ Jakobson (1963). Sprijinindu-se pe lucrările lui Trnka și ale lui Trubetzkoi, Roland Barthes definește „transgresia diviziunii obișnuite *sintagmă/sistem*“ ca fiind caracteristică pentru un număr important de „fenomene creative“; după opinia sa, „retorica va fi fără îndoială, în întregime, domeniul acestor transgresii creative“ (1964a:129-130). Pe bună dreptate, Barthes nu se aventurează aici să vorbească despre poezie sau literatură.

pe o sintaxă cronologică, o cronosintaxă (Edeline, 1972b), timpul fiind axa pe care se înscriu instrucțiunile. Cititorul sau auditorul primesc aceste instrucțiuni desfășurate pe această axă. Dar el nu le poate surprinde sensul decât restituindu-și-l mental în mod simultan (lucru evident în metalimbajul gramatical care descrie producerea enunțului nu în termenii unor relații orizontale, ci în termenii unor relații verticale). Această caracteristică a decodajului este studiată de psihologia percepției, care distinge între memoriile cu termen scurt, mediu și lung. Pentru ca legăturile între diversele elemente percepute să se poată institui, prezența simultană a diverselor date în memoria de scurtă durată este necesară. Datele rezultând din această operație pot fi apoi depozitate în memoriile de lungă durată, proces care este de altfel simulat pe ordinator. Este de fapt o integrare analoagă cu aceea prin care sensul unui monem este perceput ca unic, în timp ce această unitate este mai întâi surprinsă într-o succesiune de unități ale celei de-a doua articulații. Acest proces de integrare, necesitând simultaneitatea, există, de altfel, în toate codurile articulate; astfel, de pildă, pot fi deduse talia exactă a unei persoane a cărei înălțime ne este comunicată: 1,79 m; acest număr unic reprezintă integrarea cifrelor multiple care îl compun.

Acest caracter banal al oricărei comunicări care se sprijină pe un cod articulat și, în consecință, al limbajului obișnuit, devine important în limbajul retoric caracterizat dintru început printr-o mare unitate formală: recurențe sonore, paralelisme etc. Lucrul a fost perceput în mod intuitiv de către mai mulți esești în legătură cu poezia¹ și este valabil, între altele, și pentru sloganul publicitar. Dacă ne limităm atenția la textul recunoscut ca poetic, regularitățile acoperă adesea un câmp destul de vast: de exemplu, un poem lung compus în întregime în alexandrini. La modul mai general, se poate spune că orice poezie comportă o structurare lineară: ea se servește de un fascicul de

¹ De pildă T. S. Eliot, în acest cvintet (apud G. Cattau, 1951:83):

Les paroles dès qu'on les profère rejoignent
Le silence. C'est par la forme et la structure
Que les paroles ou les musiques atteignent
L'immobilité, comme une coupe de Chine
Se meut perpétuelle en l'immobilité.

sau René Nelli (1967:56): „În orice poem valabil sînt efecte de corespondență și simetrie, raporturi aspirînd să fie percepute ca și vizual. Și această vizualizare relativă tinde să facă din poemul modern un fascicul de coexistență, un obiect. Timpul nu joacă aici nici un rol sau doar, la limită, durata, paralelă cu a noastră, a tabloului pe care-l parcurgi“.

restricții temporale, de dependențe longitudinale suprapuse. Acest lucru distruge linia propriu-zisă, venind dintr-un infinit și mergînd către un alt infinit. Într-adevăr, însăși percepția acestei structuri impune ca un element dat să nu fie apreciat numai în funcție de valoarea sa locală, ci și în raport cu elementele anterioare sau posterioare. Acest lucru este valabil, repetăm, pentru decodajul oricărui mesaj, dar capătă o importanță sporită atunci cînd crește numărul dependențelor și al echivalențelor. Acest proces impune 1°) amintirea elementelor anterioare sau întoarcerea la ele printr-o închidere a circuitului, înlocuindu-se astfel timpul linear cu un timp ciclic și 2°) proiectarea spre viitor a unei așteptări formale, mai mult sau mai puțin precise, în funcție de pregnanța structurii deja descoperite, deci o convenție de ocurență. Cititorul – și, în general, receptorul – își confundă funcția de înregistrator și decodor cu aceea de emițător și de ancodor (Richaudeau, 1973:25). În această dublă operație, trecut, prezent și viitor sînt reunite și dificultatea de a le distinge crește pe măsură ce numărul și natura unităților întîlnite sporesc ponderea acestor procese de *feed-back* și de *feed-forward*. În textele cu echivalențe numeroase, memoria perceptivă pe termen scurt poate deci cuprinde un mai mare număr de date, deoarece capacitatea sa este în funcție de *tipuri* și nu de ocurențe. S-ar putea spune, răsturnînd propoziția în direcția efectelor, că o astfel de dispoziție a textului pare să dilate întinderea acestei memorii. Simultaneitatea se extinde astfel la un cîmp mai vast, integrînd un mare număr de unități.

Această caracteristică a textelor poetice explică de ce analizele școlii structuraliste au adoptat cel mai adesea, cu totul intuitiv, un demers atemporal, ajungînd deci la o lectură tabulară care privilegiază raporturile stabilite în afara liniei timpului: Jakobson vorbește explicit despre „frumosul principiu al lui Saussure, invitînd cititorul să surprindă corespondențele «în afara ordinii în timp pe care o urmează elementele»“. Manifestarea fugitivă a timpului în cursul transmiterii mesajului este deci neglijată. Dacă această atitudine are o dublă explicație – întărirea proceselor de integrare în discursul poetic, cît și originea tabulară a etosului poetic –, nu este mai puțin adevărat că discursul se definește și prin fenomene contingente care se produc pe linia timpului. Și aici, justificarea este dublă. Mai întîi, chiar dacă dinamismul modelului triadic nu este linear, am văzut că ordinea de consecuție a unităților mesajului nu este indiferentă, prin aceea că ea modalizează realizarea medierii prin alegerea între diferitele strategii textuale posibile. Pe de altă parte, așa cum trebuie, logic, să distingem între perceperea unităților opuse și medierea lor, trebuie să distingem

și etapele perceperii și integrării unităților discursului, și deci să facem loc succesivității.

1.2. Planul expresiei

1.2.1. Relații între izotopiile expresiei și ale conținutului; izoplasmia retorică

Dacă nimic nu se opune, în principiu, extinderii conceptului de izotopie la nivelul expresiei, se impune, totuși, respectarea caracterelor proprii ale acestui nivel (cf. cap. I, 0.3). Or, ipoteza potrivit căreia poezia s-ar defini prin „corelația planului expresiei și a planului conținutului” riscă aici să devină derutantă mai ales când este transformată puțin cam repede în „postulat de izomorfism” (Greimas, 1972:7 și 16). Că există fenomene de corelație, lucrul este neîndoielnic, dar nu rezultă de aici că structurile proprii fiecărui nivel sînt aceleași. Tocmai datorită importanței deosebite pe care o capătă corelația în discursul retoric este necesar să se mențină cu grijă o distanță care a fundamentat progresele științei limbajului.

Vom observa deci imediat că, dacă retorica procedează, pe plan semantic, prin rupturi de izotopii urmate de reevaluări, lucrurile se petrec invers pe planul semnificantului. Funcția retorică constă aici în a introduce izoplasmia acolo unde era aloplasmie. Nu că un discurs oarecare ar fi lipsit de izoplasmie: a afirma acest lucru ar fi o absurditate. Redundanța plastică este obligatorie aici, fie și numai datorită numărului relativ mic de unități distinctive la dispoziția locutorului. În definitiv, se cunoaște rolul important rezervat redundanței fonice de către comunicarea lingvistică: cu ajutorul unui test elementar (Grupul μ , 1970a:38-41; A. Moles, 1958:54) se poate stabili că procentul de redundanță globală a francezei scrise este de 55 %, ceea ce înseamnă *grosso modo* că, în momentul perceperii, destinatarul neglijează o parte importantă din informațiile primite, inutile recunoașterii unei forme pregnante. Or, ponderea unităților planului expresiei în acest proces este departe de a fi neglijabilă. Cu toate acestea, în decodajul unui mesaj oarecare, redundanțele din planul expresiei nu sînt percepute ca atare, fără îndoială din cauza caracterului lor obligatoriu. Dimpotrivă, „receptarea mesajului poetic ar putea fi invers interpretată, ca fiind valorificarea redundanțelor devenite semnificative o dată

cu schimbarea nivelului percepției, valorificare ce ar face posibilă surprinderea regularităților constitutive ale unei noi izotopii sonore, conotative, dacă vrem, și nu numai denotative" (Greimas, 1972:16).

Sîntem deci puși în situația de a articula izosemia cu aloplasmia, pe de o parte, alosemia cu izoplasmia, pe de altă parte, așa cum reiese și din tabelul următor:

Funcție	Expresie	Conținut
Non-retorică	alo-	izo-
Retorică	izo-	alo-

Tabelul IX. Afinitatea nivelurilor

Această legătură a fost pînă acum ocultată de utilizarea unei terminologii imprecise, omologînd grăbit fenomenele care se desfășoară pe o aceeași linie orizontală a tabelului și fără a distinge suficient două etape, perceperea alosemiei și reevaluarea ei: cînd Jakobson clasează sub aceeași etichetă de *parallelism* figuri ca metafora, asonanța, rima, aliterația, el uită că paralelismul are o origine diferită de la caz la caz. În primul, el provine din omologarea elementelor neasemănătoare (reevaluarea alosemiei), și, în celelalte, din punerea în relație a elementelor deja identice. De altfel, deși el suprimă etapele, considerînd operația de reevaluare ca fiind deja efectuată, Jakobson este foarte aproape de a formula distincția între similaritate dată și similaritate construită atunci cînd, pe parcursul întregii sale expuneri asupra interacțiunii dintre metru și sens, el vede în echivalența semantică o consecință obligatorie a echivalențelor fonice și metrice.

1.2.2. Relația între perspectiva temporală și planul expresiei

O neînțelegere s-ar putea naște dintr-o falsă simetrie între capitolul de față și primul, care era consacrat fenomenelor semantice. În afară de aceasta, în numeroase lucrări – pînă la cele mai recente contribuții ale semioticii poetice – au fost privilegiate fenomenele de ritm și paralelism în planul expresiei, fără ca procedura să fie vreodată explicitată. Este momentul să repetăm că organizarea temporală a discursului poate fi studiată și în planul conținutului: este, de altfel, în întregime problema teoriei povestirii. Totuși, manevra despre care

vorbim nu este gratuită: ea decurge dintr-un principiu atât de evident încît, înainte de Saussure, formularea lui fusese neglijată: „semnificantul, fiind de natură auditivă, se desfășoară numai în timp și are caracterile pe care i le împrumută timpul: a) reprezintă o întindere și b) această întindere este măsurabilă într-o singură dimensiune“ (De Saussure, 1916:112; lucrul este, evident, valabil pentru semnificantul grafic). Astfel, plasîndu-ne pe poziția destinatarului, se poate spune că semnificantul este *perceput* și că această percepție urmează în mod necesar linia metaforică a timpului, în timp ce semnificatul este *conceput* și această operație de integrare reunește simultan, în mod necesar, un anumit număr de elemente. Sîntem deci îndreptățiți să tratăm problema semantică în afara perspectivei temporale și, invers, într-un studiu situat în această perspectivă, să punem hotărît accentul asupra problemelor semnificantului, fără a stabili pentru aceasta echivalența înșelătoare semnalată mai sus.

1.3. Poezia și obiectivarea timpului

Ne putem cu ușurință imagina posibilitatea și interesul unei poezii bazate pe accidente retorice distribuite în chip aleatoriu pe parcursul înlănțuirii. Dincolo de orice judecată de valoare, anumite poeme moderne în proză neritimată par să se limiteze la aceasta: dacă ele realizează medierea semantică, în condițiile descrise mai sus, etosul poetic va fi asigurat. Se poate, de asemenea, concepe o poezie în care transformările retorice să fie organizate astfel încît să urmeze unul sau mai multe fire paralele. În fapt, jocul poli-izotopic implicat de modelul triadic antrenează, de altfel, adesea astfel de paralelisme.

Dar poezia, în formele sale cele mai răspîndite, cuprinde, așa cum s-a spus, și o structurare lineară. Fără îndoială, alte tipuri de discurs cu funcție retorică folosesc aceleași procedee. De altfel, discursul propriu-zis retoric, acela al oratorului, este cel care a format, din acest punct de vedere, obiectul celor mai vechi studii. Sîntem deci îndreptățiți să cităm, mai întîi la întîmplare, aceste figuri temporale, urmînd ca în secțiunea 5 a acestui capitol să examinăm principalele manifestări poetice:

- ritmuri (de accente, timbru, durată etc.)
- recurențe fonice sau grafice (rime, aliterații etc.)
- decupaj cadenciat al fluxului semantic
- forme strofice, refrene, riturnele etc.

simetriei nesistematice (enumerări, chiasme etc.)
închiderea textului
simetria frazei terminale cu cea inițială (Joyce, Queneau etc.)
permutări (Arnaut Daniel, Max Bense etc.)
anceps narativ (Nelli, 1967)
etc.

Toate aceste procedee care pot fi cu ușurință descrise dintr-un punct de vedere strict formal¹, converg spre categoria recurentului fix (regularitate, caracter ordonat, fixitate prin opoziție cu aleatorismul, dezordinea, mobilitatea). Or, antropologia culturală utilizează frecvent această categorie drept criteriu al umanului sau al activității proiective conștiente, favorizând reflexivitatea. Desigur, este vorba mai mult despre un mit decât despre un fapt: așa cum remarcă Jacques Monod (1971: 17-21), aplicarea mecanică a acestui criteriu antrenează numeroase erori. Există, de asemenea, numeroase rațiuni pentru a lua aceeași categorie drept criteriu al naturalului. Fără îndoială, caracterul automat al aplicării acestui concept se explică prin pregnanța și generalitatea sa.

Pentru a reveni la limbaj, se poate constata faptul că tipul de manipulare de care ne ocupăm are drept consecință substituirea timpului care se scurge printr-un timp repetitiv. Se poate spune, prin elipsă, că timpul este *anulat*, în sensul neutralizării caracterului său succesiv. Pe de altă parte, mesajul nu „redevine” atemporal. Dimpotrivă, el pare oarecum „sculptat” în timp. Modul cel mai corect în care putem exprima provizoriu această impresie este de a spune că timpul subiectiv este transformat, prin astfel de artificii, în timp obiectiv. În măsura în care exterioritatea este antinomică duratei calitative, se înțelege că orice structură de repetiție poate fi simțită ca o „ieșire” din timp.

Această caracteristică a contribuit fără îndoială la formarea a două idei răspândite în legătură cu poezia, caz particular al discursului retoric. Dacă „doar arta rezistă eternității”, este poate pentru o rațiune care ar trebui supusă analizei ideologice, dar efectul psihologic de atemporalitate ține în orice caz de faptul că poemul, ca orice

¹ Prin intermediul lor vom putea percepe mai bine modurile de manifestare ale funcției retorice. Astfel, aceasta ar fi printre cele șase funcții descrise de Jakobson, cea care ar putea cel mai bine fi sesizată altfel decât prin indicii psihologice sau pragmatice. S-ar explica atunci mai ușor formule ca „suprasemnificație de sine”, „conotație antonimică”, traducând toate, mai mult sau mai puțin fericit, același concept de autotelism, în care s-a încercat să se vadă esența însăși a funcției și, prin urmare, a limbajului poetic, în timp ce ea nu este decât un efect al acesteia (J.-M. Klinkenberg, 1973).

operă literară, comportă în general cel puțin această figură, citată în inventarul nostru, care este delimitarea percepută ca atare. Spre deosebire de textul științific sau de vorbirea utilitară, care sînt momentul unei experimentări sau al unei acțiuni, mesajul poetic este primit ca fiind atemporal, fără ca ceva să-l precedă sau să îi urmeze. În orice caz, în acest sens a fost uneori interpretat principiul închiderii (Arrivé, 1972). Atunci cînd alte structuri temporale întăresc simplul caracter finit, al operei, aceasta pare și mai independentă față de orice devenire. Cu siguranță, nici poezia, nici celelalte genuri retorice nu au exclusivitatea acestor fenomene. Analogia între poetic și mistic sau poezie și magie este tot un loc comun al literaturii critice, preluat recent de semiotică. Se poate crede că tocmai modul său de organizare temporală este cel care înrudește poezia cu sacrul. Înlănțuirea o dată întreruptă de o ciclizare care îi suspendă desfășurarea, se produce un etos care se înrudește cu contemplația atemporală.

Nu credem deci că se poate susține că „asimilarea intuitivă a discursului poetic cu discursul sacru, frecventă în numeroase civilizații, provine din *efectele de sens* caracteristice unei clase particulare de discursuri“ (Greimas, 1972:7; s.n.), deși construcția modelului triadic poate clarifica afirmația lui Greimas.

Desigur, așa cum soluțiile propuse prin mediere sînt pur verbale, doar percepția desfășurării este suprimată, ceea ce se poate realiza și prin mijloace fiziologice (dans, halucinogene, fascinație, *ilynx*-ul dervișilor rotitori etc.).

2. Organizarea socială a timpului

2.0. Înainte de a relua examenul figurilor temporale ale discursului, nu este inutil să amintim cîteva date antropologice privind, pe de o parte, organizarea culturală a timpului și, pe de altă parte, percepția psihofiziologică a ritmului. Această dublă incursiune în domenii exterioare lingvisticii va pune în lumină importanța și universalitatea fenomenelor studiate în acest capitol.

2.1. După Leroi-Gourhan, „făptuirea umană prin excelență este poate mai puțin crearea uneltelor, cît domesticirea timpului și a spațiului, adică crearea unui timp și a unui spațiu uman“ (Leroi-Gourhan,

1965:139). Constatînd că „primele case întreținute coincid cu apariția primelor reprezentări ritmice“, același autor concepe această „domesticire“ simbolică ca pe o „trecere de la ritmicitatea naturală a anotimpurilor, zilelor, a distanțelor parcurse la o ritmicitate condiționată regulat în rețeaua de simboluri calendaristice, orare, metrice“. De la societățile arhaice la civilizația urbană industrială, timpul simbolic a cunoscut diferite grade și modalități ale căror stadii primitive au fost temeinic studiate de etnologie și istoria religiilor. Maurice Leenhardt a descris aspectul granular al conștiinței temporale a populației din Noua Caledonie, pentru care cea mai neînsemnată povestire prezintă o extremă dificultate (în Gusdorf, 1953:66). Absența de organizare abstractă a timpului trăit este compensată de inserția existenței în realitatea mitului. „N-am putea sublinia îndeajuns, scrie Mircea Eliade, tendința – observabilă în oricare societate, oricare ar fi gradul său de evoluție – de a reinstaura «timpul acela», timpul mitic, Marele Timp“ (Eliade, 1944:338). Ritualul apare astfel ca o încercare de *repetare* a timpului originar, a ciclului evenimentelor în care comunitatea își găsește justificarea și fundamentul. Să-l cităm și pe Van der Leeuw: „Timpul originar servește drept model tuturor timpurilor. Ceea ce s-a petrecut o dată se repetă neîncetat“.

Baza acestui timp mitic este în general timpul cosmogonic, surprins în ritmurile sale diurn, lunar și anual, dar poate fi și viața unui individ (de pildă Iisus). Cronica inițială este reluată neîncetat și chiar atunci cînd se stabilește o conștiință a timpului linear ireversibil, liturgia vizează abolirea duratei profane prin transfigurarea ei în timp sacru. Într-un fel, cel credincios se abstrage momentan din timpul profan, care este cel al vieții sale personale, cu problemele prezentului și perspectiva morții. Conștiința timpului linear ireversibil poate de altfel face parte și din subiectiv și din mitic. Sociologia cunoaște acest alt „timp social“ care constă în definirea, desemnarea unei durate și a perioadelor sale în funcție de marile evenimente istorice: înainte de război, după mai '68... Această balizare a timpului, proprie conștiinței sociale, ajunge la un decupaj ale cărui fundamente sînt mai complexe decît par. Regăsim aici elemente ritmice (primul război mondial, cel de-al doilea război mondial) dar ireversibilul este cel care pare să predomine („După '68, nu va mai fi niciodată la fel“).

2.2. Atunci cînd creștinii, de pildă, re trăiesc în fiecare an în *triduum pascale* patimile Mintuitorului, ei utilizează o aceeași scară a timpului pentru simbolizant și pentru simbolizat: putem vorbi în acest caz de *periodicitate repetitivă mimetică sau homocronică*. Este, de aseme-

nea, posibil să concepem timpul nu ca fiind linear și compus din porțiuni identice juxtapuse și repetându-se, ci ca o linie care se închide sub forma unui circuit: este *timpul ciclic* al cugetărilor despre Eterna Reîntoarcere, de la imperiile orientale și de la greci pînă la anumite filosofii ale istoriei, ca cea a lui Vico. Găsim și la Platon, precum și în anumite povestiri recente, o concepție despre *timpul reversibil*, avînd drept consecință identificarea morții cu nașterea¹. Abandonînd principiul mimetismului, putem realiza un fel de abisalizare a timpului cosmogonic prin *proiecția temporală* (timp elastic). Anumite tradiții (China, India vedică, Occidentul creștin) și-au imaginat astfel că întregul an cu cele douăsprezece luni își găsește replica miniaturizată în cele douăsprezece zile din mijlocul iernii. Rudolf Arnheim a insistat în acest sens asupra universalității metaforelor care-l fac pe om să-și compare viața (naștere, vîrstă matură, bătrînețe) cu ciclul solar diurn (răsărit, zenit, apus) sau cu ciclul anual al anotimpurilor.

2.3. În analizele de mituri pe care le-a făcut, Claude Lévi-Strauss (1958: 332) a ajuns să surprindă concepțiile despre timp la indienii din America, și anume Hopis și Zunis. Cu toate că postulatele sale metodologice sînt diferite, el ajunge la categorii omogene cu cele pe care le-am întîlnit la istoricii religiilor.

a) *Timp progresiv, ireversibil, compus din secvențe ordonate*: este, în definitiv, un timp analog cu timpul istoric cumulativ.

b) *Timp vid, static și reversibil în care termeni identici se repetă mecanic de-a lungul generațiilor*: așa cum vom vedea mai departe, o repetare de evenimente este un ritm; ritmul nu antrenează propriu-zis reversibilitatea timpului, de altfel absurdă, fiind vorba despre filiații, ci, mai degrabă, neutralizarea sa; de aceea, calificativul *vid* pare cel mai adecvat.

c) *Timp ondulatoriu, ciclic, reversibil, marcat de alternanța continuă a doi termeni*: acest caz pare să fie o modalitate a precedentului în care repetiția se referă la o secvență de două evenimente în loc de unul singur.

¹ Cf. Platon, *Politica*, 270e-271a: „Oricare ar fi fost atunci vîrsta fiecăruia dintre animalele vii, această vîrstă în cazul tuturor a avut un punct de oprire inițial și tot ce era ființă muritoare, încetînd să se îndrepte către semnele aparente ale îmbătrînirii progresive, s-a modificat, dimpotrivă, în sens invers etc.”; cf., de asemenea, *Sens interzis* de A. Salacrou, *Carnetele bunului Dumnezeu* de P. Daninos...

d) *Timp circular, în cerc închis*: și aici este vorba despre o extensie a cazului b), când secvența cuprinde mai mult de două evenimente.

Timpurile b), c) și d) sînt deci toate ritmate și statice, în ciuda unei complexități crescînde. Timpul a) se opune celorlalte trei, prin caracterul său linear, infinit. Să notăm totuși că Lévi-Strauss n-a propus nicăieri acest inventar ca exhaustiv și că nu pretindem a fi coordonat toate textele în care autorul abordează problema. Această scurtă anchetă poate fi suficientă aici, deoarece o încercare de clasificare a structurilor temporale va fi prezentată mai departe (4.5) dintr-o perspectivă teoretică.

2.4. Dacă e adevărat că, din punctul de vedere al reprezentării sale și din altele, conștiința mitică apare ca fiind cu totul supusă unui *principiu de repetiție* (Gusdorf, 1953: 21), observăm paralelismul cu poezia. Poezia nu este, desigur, singurul tip de discurs care să se folosească de figuri prin adjoncție repetitivă, dar este evident că ea s-a folosit de ele, în toate epocile, în chip atît de intens și regulat, încît multă vreme poezia a putut fi confundată cu versificația. Analogia se accentuează dacă interpretăm organizarea calendaristică, sub toate formele ei, drept „un fel de mediere (...) între unitatea sacralului și dispersia existenței”. Georges Gusdorf (1953: 69) își sprijină ipoteza pe un studiu de Hubert și Mauss, pentru care existența universală a calendarelor atestă necesitatea de a rezolva „antinomia dintre timpul divizibil și sacralul indivizibil care se însiruie în timp”. Or, așa cum am sugerat în capitolul precedent, etosul poetic este determinat, pe plan semantic, de medierea între categoriile fundamentale, adică, cel puțin în contextul cultural occidental, prin rezolvarea antinomiei dintre om și lume. Comparația cu organizarea socială a timpului ne invită acum la a sublinia faptul că o abolire a diferențelor poate fi obținută și în *planul expresiei*. Timpul este, evident, și o categorie semantică a cărei frecvență, ca temă poetică, este bine cunoscută. În acest sens, el va putea interveni într-o lectură tabulară a formei conținutului, cu titlul de ipostază a *cosmosului*, mediată retoric sau simbolic cu o izotopie de tip *anthropos*. Printre textele noastre de referință, *Popasul orelor* este un exemplu privilegiat, cu atît mai mult cu cît retorica sa expresă pune în evidență paradoxul eternității instantanee. Dar condiția temporală a semnificantului lingvistic implică și posibilitatea unei medieri la nivelul său. Dacă dispersia clipelor este reglată de o recurență, caracterul succesiv de *fapt* este subminat de un *efect* de simultaneitate. Așa cum vom vedea, numeroase procedee retorice permit atingerea acestui scop.

Analogiile între organizarea mitică și organizarea poetică a timpului nu antrenează neapărat considerarea poemului drept un reziduu sau o supraviețuire, în sînul societăților evolute, a unor practici magice sau religioase. În afară de faptul că experiența poetică poate fi, cel puțin, gîndită ca activitate de joc sau de divertisment, – în timp ce liturgiile și miturile au, pentru credincioși, toate caracterele urgenței existențiale, – poemul nu este în întregime determinat de o tendință spre simultan. Așa cum se poate vedea din examenul lecturii lineare, timpul rectiliniu, care este cel al duratei subiective, joacă și el un rol fundamental. În sfîrșit, spre deosebire de timpul socializat care este, prin definiție, timpul constrîngerii – și civilizația actuală este oarecum privilegiată în acest sens –, timpul poetic propune o mare libertate de forme.

3. Teoria ritmului

3.1. Dacă speculațiile asupra ritmului sînt, în general, decepționante, ele converg cel puțin spre o definiție a ritmului ca *formă*, ceea ce ne invită să căutăm, în direcția psihologiei purtînd același nume, elementele unei teorii precise și pozitive.

Gestaltheoria fiind, așa cum amintește Abraham Moles (1958), „un grup de elemente percepute în ansamblul lor ca *nefiind* produsul unei asamblări întîmplătoare“, rezultă că ritmul ca formă temporală aparține în chip pozitiv ordinii, adică previzibilității.

Această simplă reflecție generează o dificultate care a antrenat numeroase contrasensuri. Într-adevăr, se face o apropiere între forma ritmică și redundanță și se deduce de aici că ambele sînt distrugătoare de informație, deoarece ele constituie „ordini previzibile *a priori*“. Limbile naturale, am amintit mai sus (3.1.1), se caracterizează toate printr-un anumit grad de redundanță care garantează securitatea transmisiei. Această redundanță înseamnă, de fapt, repetarea parțială a informației transmise, cu scopul de a facilita decodajul. Cu riscul de a diminua sau chiar de a anula securitatea transmisiei, un destinatar poate oricînd reduce cu ușurință gradul de redundanță a mesajului său: este ceea ce fac, din rațiuni diferite, autorul unei telegrame și autorul unui poem.

În cazul poetului, este vorba uneori nu de suprimarea redundanței naturale, ci de devierea ei, adică de schimbarea formei sale: el prelu-

crează redundanța lingvistică prin intermediul unei redundanțe supracodate. În sînul unui cod lărgit, redundanța globală se poate deci mări (cf. repetiția la Péguy) dar nu rezultă de aici, cu toate acestea, o diminuare a gradului de informație semantică, deoarece această elaborare secundară a mesajului (numind primară acea elaborare care trece de la structurile profunde la structurile de suprafață) afectează esențialmente semnificantul. Previzibilitatea unei forme abstracte a semnificantului (de exemplu identitatea fonemelor în rimă, număr de silabe etc.) nu o antrenează automat pe aceea a semnificatului pe care o poate, totuși, sugera. Dimpotrivă, chiar dacă acesta nu este decît ocazional scopul operației (cazul tradițiilor orale), este dovedit faptul că redundanța ritmică favorizează memorizarea și transmiterea mesajelor.

3.2. Pe de altă parte, teoria informației ne învață că un mare număr de fenomene, printre care mesajele, pot fi descrise printr-o mărime numerică indicînd variația unui fenomen *de la un punct la altul* dacă acesta este de natură spațială, *de la un moment la altul* dacă este de natură temporală (și dat fiind că spațiul este el însuși analizat prin baleiaj, toate aceste fenomene pot fi în definitiv surprinse în termeni de temporalitate). Ne putem atunci întreba în ce măsură starea fenomenului la un moment dat t influențează starea sa într-un alt moment. Degajăm astfel conceptul de *autocorelare* care măsoară această legătură printr-o funcție variind de la 0 la 1: în cazul în care coeficientul este egal cu 1, aceasta înseamnă că în toate momentele corespunzînd unui decalaj τ calculat, stările fenomenului sînt legate între ele printr-o proporționalitate: este ordinea absolută, permițînd o previzibilitate totală a evoluției fenomenului; dacă indicele este nul, nu se poate prevedea nimic din această evoluție $t + \tau$ pornind de la ceea ce este fenomenul în momentul t : este dezordinea absolută. Funcția de autocorelare poate căpăta valori maxime pentru anumite valori ale intervalului τ ; vom spune atunci că această valoare a lui τ determină perioadele unui ritm. Dar ne va interesa mai ales această exigență fundamentală, excelent formulată de A. Moles, că faptul de a compara pe $f(t + \tau)$ cu $f(t)$ „impune undeva prezența [lor] simultană“, adică necesită o memorie înregistratoare permițînd anularea timpului. La nivelul subiectului, aceasta corespunde cu ceea ce Bolton a numit o „pulsatie a atenției“, pe care Stern avea să o denumească drept „prezent psihic“ și pe care Fraisse (1956) îl definește în felul următor: „Nu e nimic altceva decît posibilitatea noastră generală de a percepe succesivul într-o relativă simultaneitate. Datorită lui, noi nu

sîntem numai contemporani cu clipa fugară. Sensul frazei poate fi surprins, înşiruirile de note formează o melodie“.

3.3. Este de asemenea util să precizăm condiţiile perspective ale ritmului. Sensibilitatea auditivă este incapabilă, de pildă, să surprindă periodicitatea sunetelor: ea percepe ca pe un *continuum* sunete care sînt, din punct de vedere fizic, vibratorii. Orice periodicitate inferioară faţă de $\pm 1/20$ pe secundă (durată pe care Moles o numeşte „consistenţa prezentului“) este imperceptibilă şi, de altfel, 20 de hertzi este sunetul cel mai grav care poate fi perceput.

După P. Fraisse, experienţa dovedeşte că periodicitatea este cel mai bine sesizată pentru perioade de ordinul a 0,4 secunde. Limita inferioară, legată de transmisia nervoasă este de 0,115 secunde. Limita superioară, dincolo de care evenimentele încetează să mai pară grupate, este cuprinsă între 1,5 şi 2,0 secunde. Putem deja nota că ritmurile poetice se conformează acestor legi şi în special că autocorelaţiile nu se stabilesc niciodată la nivelul unor periodicităţi foarte scurte, cum ar fi frecvenţa de rulare a r-urilor.

Revenirea acestor perioade este marcată de un eveniment ritmic cu un caracter foarte variabil, în general intensiv. Este suficient ca el să fie brusc, detaşat şi specific pentru a declanşa segrerarea unei unităţi sau a unui grup ritmic. Evenimentul poate fi vizual sau sonor (cf. rolul dispunerii sub formă de versuri şi strofe pentru poezie) şi chiar să varieze de la o unitate la alta (Fraisse, 1956). În sfîrşit, amplitudinea reperului sonor poate varia considerabil (de la 10 la 20 decibeli).

Ritmul apare deci imediat ce se produce *segregarea* unităţilor sau a grupurilor, dar şi o a doua componentă a fenomenului ritmic poate să intervină (deşi nu în mod obligatoriu): *structurarea* grupurilor segragate.

Această structurare este şi ea condiţionată de legi perceptive destul de restrictive. De exemplu, numărul componentelor unui grup nu poate depăşi 6 şi dacă grupurile utilizate în poezie sau în muzică depăşesc frecvent acest număr (13-17 silabe pentru un hexamtru latin, de pildă) aceasta se datorează unei structurări primare în subgrupuri ierarhizate. Am indicat mai sus cum o astfel de structurare poate mări capacitatea memoriei perceptive pe termen scurt (cf. 1.1).

O altă lege a acestei organizări conduce la asimilarea unora cu altele a elementelor care diferă printr-un raport inferior faţă de 1,6, precum şi la asimilarea între ele a tuturor celorlalte, exagerînd diferenţa lor faţă de primele. Acestea sînt procese normalizante, deşi

neconstrângătoare, și care conduc automat la structurile binare pe care le cunoaștem, unități metrice bazate pe opozițiile:

scurt	vs	lung
ton egal	vs	ton schimbător
tare	vs	slab

Normalizarea tinde să considere formele ritmice percepute drept „forme pregnante”, în sensul *Gestaltpsychologiei*, forme simple, regulate și, prin urmare, stabile în reproducere.

3.4. Bazele psihofiziologice ale ritmului sînt de asemenea interesante de menționat, activitățile repetitive ale omului fiind numeroase. În excelența sa lucrare deja citată, P. Fraisse (1956:113) apreciază că putem defini un *tempo spontan motor* de 0,75 secunde. Acest tempo nu este legat de o activitate fizică particulară, ci de mecanismul contracției musculare și a impulsului nervos în general. Este deci de asemenea abuziv să se reducă totul la ritmul cardiac, așa cum face Claudel, la dansul bucal, ca Spire, sau la respirație, ca alți autori. Ternarul care pune problema în acest sistem poate fi întotdeauna redus la binar.

În sfîrșit, efectele ritmului asupra organismului sînt bine studiate. Ritmul accentelor are un efect dinamogenic, adică provoacă în receptor o activitate motrice sincronă. În forma sa cea mai frustă, mișcarea pendulară este în același timp economică și tonică. Fraisse citează, pentru a demonstra această proprietate, ritmul neobosit al nopților de petrecere și funcția muzicilor militare. Acest efect motor este la rîndul său mediator al unui efect afectiv (stupefiant) vertiginos, uneori hipnagogic. În afară de aceasta, alternanța regulată a așteptărilor și a satisfacțiilor are un efect euforizant.

3.5. Ritmul și așteptarea sînt întotdeauna legate. Repetiția regulată izocronă a unui eveniment, stabilind o puternică autocorelare, este cea care conduce la perceperea ritmului, creează previzibilitatea și provoacă așteptarea. Ne aflăm deci în fața a două condiții fundamentale și nu a uneia singure: repetiție și izocronism. În teoria informației, acest izocronism se măsoară în mod foarte strict (astfel, τ este constant) dar, de fapt, experiența arată cum condițiile percepției ritmului se supun unor reguli imprecise. Izocronismul, mai întîi, poate fi destul de aproximativ: sînt necesare intervale τ variind de la simplu la dublu pentru a distruge percepția ritmului; fără îndoială, ca un ecou al acestor observații teoreticienii cei mai avizați au eliminat criteriul izocro-

nismului (Hrušovski, 1960: Žirmunskij, 1960). Indicele de repetiție, la rîndul său, poate fi foarte redus: 3–5 evenimente sînt suficiente pentru a declanșa un pariu ritmic (deși greu se poate vorbi despre ritm în cazul triplicării: vezi mai jos 5.5.1 și 5.5.2). Un astfel de pariu, bazat pe un eșantion atît de slab, deci puțin pertinent din punct de vedere statistic, ar tinde să demonstreze că structurile perceptive de decodaj există în organismul uman proiectînd asupra fenomenelor percepute o ordine care se exprimă printr-un indice de autocorelare important: și aici, *Gestaltpsychologia* și teoria informației sînt convergente. În al treilea rînd, constatăm că evenimentul repetat nu trebuie neapărat să se repete în totalitatea componentelor sale. De exemplu, se știe că percepția rimei nu implică o asemănare puternică a spectrelor sonore ale elementelor care rimează ci, mai degrabă, o identitate fonologică; chiar simpla identitate a unor trăsături distinctive este suficientă pentru a asigura perceperea perioadei: este cazul bine cunoscut al asonanței. Astfel, nu numai intensitatea evenimentelor poate varia – am amintit că amplitudinea unui reper sonor poate varia între 10 și 20 decibeli – ci și însăși natura sa.

Această problemă a așteptării este fundamentală, și acest prag calitativ între repetiția simplă și dublă nu mai puțin. Repetiția simplă, mai ales atunci cînd este completă, este perfect percepută ca repetiție, dar nu declanșează anticiparea ritmică. Numai de la trei evenimente în sus poate apărea anticiparea, ceea ce se explică ușor dacă observăm că în secvența:

A — interval — A

elementul A este repetat, dar nu intervalul, în timp ce în:

A – interval – A – interval – A

intervalul este la rîndul său repetat și condiția de izocronism poate fi îndeplinită.

Acest fenomen de așteptare este subliniat de către toți cercetătorii. B. Hrušovski (1960: 158) scrie că „o ordine parțială creează un impuls ritmic” dar ritmul nu este decît o abstracțiune formală, o „imaginație auditivă”. Și S. Chatman (1960: 158) pune foarte convingător aceeași problemă, atunci cînd afirmă: „Sînt sigur că mulți oameni au făcut experiența de a scrie un poem, numai auzind continuu «melodia»”.

Acest dat elementar va fi exploatat în secțiunea 5 care va face inventarul figurilor temporale și va defini tocmai noțiunile de protoritm și de cvasi-ritm. Deși repetițiile din planul semnificațiilor pot declanșa un efect ritmic, înlănțuirea sonoră și vizibilă se pretează evident mai bine la condițiile perceptive pe care le-am invocat mai sus.

Izoplasmia sub toate formele ei este de altfel un fenomen adesea legat de efectele pur semantice dar, fără îndoială, ea caracterizează deja, doar în planul semnificanților, mai multe discursuri retorice și în special poezia.

4. Structurări temporale ale discursului

4.1. Linearitatea sintagmei este o „înscrisere” a timpului în semnificant: înainte și după emiterie sau lectură, mesajul nu există decât într-o stare de simultaneitate, atemporală. Orice organizare deliberată a timpului nu se poate deci manifesta *realmente* decât în cursul linear al transmisiei și *figurativ* numai potrivit unei metafore spațiale.

Am arătat în altă parte că este necesar să distingem două tipuri de figuri în sensul larg al termenului: cele care se lasă ușor desemnate ca *abateri* și cele pe care le putem denumi *convenții*¹. Tabelul X indică principalele diferențe.

ABATERE	CONVENȚIE
Nesistematică	Sistematică
Localizată	Distribuită
Surprinzătoare	Nesurprinzătoare
Diminuează previzibilitatea	Mărește previzibilitatea

Tabelul X. Două tipuri de metabole

¹ Grupul μ (1970a:41-43). Lefebvre (1971:68-72) sugerează, în același sens, modificarea matricii generale a metabolelor prezentată în *Retorică generală*, restabilind distincția făcută de Todorov (1967) între anomalii și figuri, numindu-le pe primele de destructurare, pe celelalte de structurare. Trebuie totuși să notăm că termenul „destructurare” trimite la partea cea mai contestabilă a teoriei abaterii, pentru că neglijează faza de reevaluare. Marcus (1970a:147) propune de asemenea să se facă distincția între abateri provenind din nerespectarea restricțiilor și abateri provenind din restricții complementare. În sfârșit, Leech (1969) face distincții

Pe de altă parte, examenul metabolelor prin abatere conduce la o a doua distincție fundamentală: unele pot fi numite *in absentia*, altele *in praesentia*. Orice metabolă implicînd doi termeni, se poate întîmpla ca unul din ei să nu fie manifestat. Este cazul acestei metafore:

Quel pédicure néfaste
 Porte une main sans scrupules
 Le long des orteils carrés
 De la sonore momie?

(Léon-Paul Fargue, *Epaisseurs*)

Conform legilor de decodaj al metabolei, procedeul *in absentia*, în care absenței unei unități îi corespunde prezența alteia, necesită fie un grad ridicat de redundanță în contextul respectiv, fie o intersectare largă a celor doi termeni. Din aceste motive, vom identifica fără greutate metonimiile și sinecdocele textului lui Laforgue, invocat deja în primul capitol:

La province qui s'endort
 Plaquant un dernier accord
 Le piano clôt sa fenêtre
 Quelle heure peut-il bien être?

Sinecdocele pun o problemă deosebită: se pare că sememul inițial, îngustat sau lărgit prin metasememe, este în mod obligatoriu absent din micro-context. În acest exemplu:

Il put achever en paix son gibier et ses ascomycètes

(Raymond Queneau, *Les Fleurs bleues*)

tropul provine din faptul că știm totuși, pe de altă parte, că este vorba despre „fazan fript“ și „trufe de Périgord“.

Fără să fie necesar să reluăm aici toată cheștiunea gradului de prezentare a metabolei, vom sublinia o diferență care nu prea pare a fi fost observată pînă acum. Atunci cînd cei doi termeni sînt *in praesentia*, despre ce prezență poate fi vorba într-o înlănțuire în care toate unitățile sînt manifestate rînd pe rînd și niciodată simultan? Analiza arată că este vorba întotdeauna de două sau mai multe unități succesive, deci separate prin intervale de timp, dar care se impun a fi confruntate *ca și cum* ele ar fi simultane. O astfel de operație nu se poate face decît anulînd intervalele de timp datorită, așa cum am mai indicat, intervenției memoriei. Metabola *in absentia* are nevoie de timp pentru a se manifesta, dar întreține o relație atemporală între elementele sale; metabola *in praesentia* are în același timp nevoie de timp pentru a fi percepută și de anularea timpului pentru a funcționa. În definitiv, cele două scheme sînt deci strîns înrudite, și acest lucru

justifică fără îndoială remarca lui Todorov (1974) potrivit căreia raporturile *in praesentia* și *in absentia* nu sînt percepute de vorbitorii unei limbi ca formînd ansambluri omogene și radical diferite unul față de altul: există metafore *in praesentia* și *in absentia* a căror înrudire este puțin discutată și, din contră, anumite relații *in absentia* pot fi descrise fie ca un joc la nivelul paradigmei, fie ca un joc la nivelul sintagmei. Discuția asupra caracterului tropic al oximoronului nu are altă sursă¹.

Dacă combinăm acum cele două distincții, obținem matricea următoare în care nu dăm pentru fiecare clasă decît un exemplu bine cunoscut:

	ABATERE	CONVENȚIE
IN PRAESENTIA	comparație	rimă
IN ABSENTIA	metaforă pură	trop de uzaj ²

Tabelul XI. Patru tipuri de figuri

¹ În această lucrare importantă, Todorov renunță la decupajele *sintagmă/paradigmă, figură/trop, in praesentia/in absentia*. Fiecare dintre aceste dicotomii ar fi o aproximare a dicotomiei fundamentale *figurație/condensare*. În prima lucrare, „segmentele lingvistice (...) formează un întreg nou, de dimensiuni superioare; ele se combină pentru a realiza o construcție care atrage atenția asupra sa”. În cea de-a doua, unul dintre segmente „nu se limitează la a fi purtătorul unui sens, ci evocă mai multe, în funcție de una sau alta dintre modalități” (p. 243). Figurația și condensarea reprezintă cele două ipostaze ale receptării unui enunț retoric: „figura se supune unei focalizări a atenției, urmează apoi interpretarea care, într-un fel, resoarbe figura” (p. 24). Această dicotomie este apoi comparată cu cele două procese psihice fundamentale, după Piaget: focalizarea este o acomodare – figura trebuie să apară în contrast cu schemele interiorizate în prealabil –, interpretarea nefiind altceva decît o asimilare: ansamblul semnificatelor unității retorice se ajustează potrivit schemelor disponibile. Va fi util să comparăm aceste puncte de vedere cu propriile noastre afirmații privind manifestarea figurii care face să intervină în mod obligatoriu cele două axe ale limbajului (Grupul μ , 1970a: 34-35), privind definirea unității retorice, făcînd să intervină o ruptură de izotopie, urmată de o reevaluare sau asupra polisemiei acestei unități retorice.

² Cf. convenția poeziei clasice, derivată din tradiția antică (Roata lui Virgiliu), care impune poetului să spună „undă” pentru „apă”, „bidiviu” pentru „cal” etc.

Cum aici nu ne interesează decît figurile temporale, ne vom ocupa de primul rînd al tabelului XI, care fundamentează o primă clasificare printre figurile temporale a căror listă a fost dată la punctul 1.3:

ABATERI	CONVENȚII
Metasememe <i>in praesentia</i>	Metru
Chiasm	Rimă
Asonanță, aliterație	Formă strofică
Intervertire sonoră	Rondel, pantum etc.
Inversiune, anagrame etc.	Refren
Etc.	Etc.

Tabelul XII. Exemple de figuri temporale

Toate aceste fenomene sînt proiecții în sensul principiului lui Jakobson. Dar abaterile pot fi descrise și ca repetiții parțiale determinate de o necesitate locală, întotdeauna internă textului în care se produce. Dimpotrivă, structurile convenționale se supun unor reguli exterioare limbii comune, ca și mesajului. Un exemplu de abatere *in praesentia* nu va fi inutil:

Egrenez le fruit la grenade mûre

Egrenez ce coeur à la fin calmé

(Aragon, *Roman inachevé*)

În aceste două versuri, *fruct* și *rodie* sînt într-un raport hiponimic și *inimă* este față de ele într-un raport metaforic. Percepția figurii rezultă dintr-un cuplaj, în sensul lui Levin: *fruct* și *inimă* sînt în poziții comparabile. Dar cel de-al doilea vers, considerat izolat, ar conține și el o figură, de această dată *in absentia*, figură provocată de alotopia lui *a dezghioca* și *inimă*. În exemplul de față, cuplajul antrenează elemente semantice, în timp ce, în cazul rimei, el afectează elemente fonice (sau grafice). Rezultatul este, și de această dată, faptul că cititorul este constrîns să anuleze distanța cronologică și totodată semantică care separă cele două vocabule. Poemul se constituie astfel, local, într-o entitate simultană și la acest nivel devine evident ce anume adaugă forma *in praesentia* formei *in absentia* din cel de-al doilea vers, considerat singur.

În ceea ce privește convențiile, lucrurile sînt și mai clare. Compoziția unui poem, în alexandrini de exemplu, se reduce la un decupaj în unități identice sub raportul măsurii. Toate segmentele sînt omologabile unele față de altele, pot fi suprapuse sau înglobate în

matricea formală care le-a generat. Discursul care se repetă astfel metric nu este surprins ca atare decît datorită faptului că segmentele trecute persistă în memorie: stabilirea de corespondențe nu este din nou posibilă decît anulînd timpul, adică realizînd simultaneitatea totală a poemului.

4.2. După ce am arătat că structurile de abatere și de convenție produc, ambele, în condiții și în moduri diferite, o anulare a timpului, trebuie să revenim asupra paradoxului generat de această situație.

Timpul trăit este continuu și amorf. Pentru a-l face aparent, trebuie să i se dea formă, adică să fie ritmat. Or, percepția ritmului temporal este ea însăși atemporală pentru că ea necesită perceperea vizuală simultană a două sau mai multe segmente, ceea ce nu este posibil decît prin plasarea într-un loc exterior discursului manifestat sau enunțului – în cazul nostru memoria –, de unde ele pot fi percepute împreună. Elementele despărțite în cadrul emisiei trebuie să fie reunite în percepție. Paradoxul este deci următorul: pentru ca timpul să devină perceptibil, el trebuie ritmat și, pentru a percepe ritmul, timpul trebuie anulat.

Textul literar nu este, totuși, expus acestui paradox. El poate refuza cu ușurință structurarea timpului; el poate utiliza în organizarea sa sintagmatică un timp amorf. Abundența structurilor apte să realizeze, dimpotrivă, o organizare complexă și riguroasă a timpului în enunțurile poetice dovedește că anularea timpului care rezultă de aici nu este un efect pe care poetul dorește să-l evite, ci un efect căutat în mod intenționat. S-a subliniat adesea faptul că nu există altă semantică decît aceea a discontinuului. S-a mai observat, de asemenea, că fluxul vorbirii nu este un continuum sonor, ci o articulare de silabe discontinue. La fel, scurgerea continuă a timpului, a cărei percepție constituie durata, nu poate deveni evidentă decît cu ajutorul unui decupaj. Modalitățile acestui decupaj sînt cunoscute: se știe că limba articulează substanța în unități discrete. Dar succesiunea elementelor nu este atît de codată, încît un program de organizare ales în mod liber de către emițător să nu-i poată fi impus din afară: despre acest program va fi vorba acum.

4.3. Sub titlul *Figuri ale narațiunii*, lucrarea noastră *Retorică generală* oferă o analiză a principalelor aspecte ale manipularii timpului în povestire: relații de durată, fapte și cronologie, înlănțuire și determinism cauzal. De această dată, vom studia în special micile unități de

semnificație, plasate în situații non-narative. Independente față de timpul diegetic, libere de orice mimetism, ele trebuie, cu toate acestea, să se înscrie în timp: ele au deci toată libertatea de a-l structura și de a produce într-un anume fel un timp *abstract*.

Examenul mesajului narativ, în mod necesar apreciat în raport cu un timp al verosimilului, pune probleme foarte diferite și conduce la considerații de un cu totul alt ordin. Să le indicăm sumar, în linii mari, înainte de a le lăsa complet la o parte.

Cl. Bremond (1966) insistase deja asupra triplicărilor întâlnite de Propp în corpusul său de basme rusești. Toate cazurile de repetiții adevărate „nu fac să avanseze acțiunea” și, din acest motiv, nu fac parte din narativ. Ducînd mai departe această analiză, Greimas (1966:204) arată că majoritatea elementelor basmului sînt perfect acronice. Lor li se aplică în ultimă instanță cel mai bine fraza lui Lévi-Strauss: „Ordinea succesiunii cronologice se resoarbe într-o structură matricială atemporală”, în conformitate cu ceea ce noi numim aici o lectură „tabulară”. Singurul element în mod ireductibil diacronic evidențiat de Greimas este *încercarea* care trebuie în mod necesar să aibă în vedere termenii succesivi „parcă implicați unii în alții”. Studiind din punct de vedere formal această *încercare*, Greimas arată că ea se supune unui model transformațional, al cărui algoritm dialectic

antiteză → sinteză

este o formulare posibilă, realizînd „intruziunea poveștii în permanență”.

Dintr-o perspectivă mai puțin formalistă, R. Nelli (1967) a studiat ceea ce el numește morfologia Fatidicului. Pentru el, timpul ficțiunii, esențialmente fatalist (bazat pe semne prevestitoare) este în întregime ritmat și muzicalizat: „Omul trebuie întotdeauna să îmblînzească timpul în imaginar și să-l transforme într-un timp vrăjit”. Formalul este aici un mijloc de acces spre imaginar.

Timpul istoric despre care este vorba este un timp discontinuu, decupat în momente statice putînd să se succedă. Aceste lucruri o dată stabilite, putem remarca faptul că poezia non-narativă, structurînd timpul, realizează foarte exact operația inversă narațiunii, adică intruziunea permanenței în istorie.

4.4. Înarmați cu aceste noțiuni, putem relua ipoteza omologiei între modurile retorice de organizare a timpului și cele pe care le distinge antropologia socială:

- Timp ciclic
- Timp reversibil
- Periodicitate repetitivă izocronă
- Proiecție temporală non-izocronă
- Haos

Aceste cinci tipuri nu constituie totuși un grup coerent și exhaustiv. Este clar, de pildă, că timpul ciclic este o formă de timp repetitiv. Inventarul care va fi făcut în secțiunea următoare se va baza deci pe o categorizare mai riguroasă:

- A. Timp continuu
- B. Timp discontinuu
 - B.1 Timp dezordonat (sau haos)
 - B.2 Timp ordonat
 - B.2.1 Timp progresiv ireversibil
 - B.2.2 Timp repetitiv
 - B.2.2.1 Timp linear
 - B.2.2.1.1 Timp reversibil
 - B.2.2.1.2 Timp elastic
 - B.2.2.2 Timp ciclic
 - B.2.2.2.1 Timp periodic
 - B.2.2.2.2 Timp ritmic

Să facem o precizare de metodă înainte de a trece la examenul acestor diferite categorii. Efectul asupra timpului este o caracteristică generală a tuturor procedeelelor în cauză și care se demonstrează, așa cum am arătat, într-un plan abstract. Este fără îndoială util să arătăm că există exemple retorice și adesea poetice pentru fiecare categorie, dar aceasta nu constituie o demonstrație a funcției pe care o îndeplinesc. Am căutat deci, în măsura posibilului, exemple în care cuvântul manifest, în pasajul considerat, sau estimat, în funcție de constantele operei, să se refere efectiv la timp. Considerăm că este imposibil ca această coincidență să fie fortuită, deși admitem – așa cum se întâmplă în cazul „simbolismului sunetelor” – că procedeul este cu atât mai bine perceput cu cât el întărește sensul.

5. Retorica timpului

Este, fără îndoială, destul de banal să se considere poezia drept o structurare a duratei. Unități metrice și strofe, rime și ritmuri demonstrează îndeajuns faptul că structurarea dimensiunii este unul dintre fundamentele poemului. Totuși, manipulările operate de poet asupra acestei dimensiuni și asupra ordinii sale nu au fost descrise sistematic. Nu s-a ținut suficient seama de caracterul lor metabolic, adică de faptul că se produce o dublă operație acționînd asupra „formeii” timpului (continuitate, succesivitate etc.) și asupra dispoziției lineare a discursului. Poetul transformă reprezentarea noastră despre durată potrivit unei retorici pe care am dori să o schițăm aici. Dacă această operație se exercită în modul cel mai vizibil asupra dimensiunii semnificante a limbajului sau a discursului, vom vedea, totuși, că domeniul semanticului este și el angajat și că relațiile între izotopii pot în aceeași măsură interveni. Vom remarca încă o dată, prin intermediul exemplelor reținute și al categoriilor propuse, că poezia este explorarea tuturor posibilităților limbajului. Figurile vor fi inventariate în funcție de formele diverse ale reprezentării temporale, așa cum au fost recunoscute și clasate.

5.1. Timp dezordonat sau haotic

La antipodul oricărei ordini, fie ea progresivă sau repetitivă, lineară sau ciclică, se află o imagine dezordonată sau haotică a timpului. Este un timp esențialmente disforic*, deoarece el refuză să se reducă la categoriile umane. El intră deci în contradicție cu însăși noțiunea de poezie. Cum el se definește în mod negativ prin absența oricărei regularități, nu autorizează o ilustrare specifică a reprezentării sale. Exemplele reținute vor fi deci manifestări atenuate sau parțiale ale timpului dezordonat.

O primă sugestie despre haosul poetic apare în texte care, precum fatrazia, suscită alotopii punctuale și repetate, impunînd reevaluări numeroase și care merg în sens invers, astfel încît o lectură continuă nu este posibilă pe o izotopie izolată. Țin tot de dezordine poeme în care izotopiile se juxtapun sau se întretaie, dar fără a propune sau

*Adjectiv derivat din *dysphorie* (fr.) – stare de rău, angoasă (n. tr.).

chiar a permite relații mediatore satisfăcătoare între ele. Poemele lui Jean Follain, de exemplu, nu conțin decît în mod excepțional metafore; apar însă în ele frecvente rupturi de izotopie (vezi analiza noastră de mai jos a poemului *Costumul de seară*). Această poli-izotopie fără mediere este la Follain reprezentarea unei dezordini, comunicarea unei angoase în fața absurdității lumii și a eternității.

La nivelul semnificantului, exemplele de haos sînt mai abundente, dar semnificația lor este ambiguă. Un caz reperabil este anagrama, din care numeroși poeți au făcut o adevărată unealtă de creație. Ne putem referi aici la Robert Desnos:

Ma mer, m'amis, me murmure:

„nos nils noient nos nuits néés neiges“.

Meurt momie! môme: âme au mur.

Néant nié nom ni nerf n'ai-je!

Aime haine

Et n'aime

haine aime

aimai ne

M N

N M

N M

M N

sau la Guy Cabanel:

Huhule, colline, où bouge une tête de loup.

Huhule, Line, au col de luttés et de bougies.

Sous la houlette des vertus, joli bouc.

Ar însemna să forțăm verosimilul dacă am prezenta aceste versuri ca haotice și, de altfel, una dintre condițiile formei lor este repetiția. Efectul de dezordine vine din aceea că, o ordine inițială fiind propusă, ea este dezmembrată, deși elementele constitutive sînt reluate. De fapt, anagrama vizează afirmarea unei legi ca „ordinea semnificantului nu este pertinentă“ sau „chiar dacă introduci dezordinea într-o frază, sensul persistă cu obstinație“. Anagrama descrisă de Saussure, cu dispersia clandestină a elementelor unui cuvînt, ni se pare a fi tributară aceleiași analize.

Ciocnirea sintactică și ruptura între frază și metru (ingambamentul) pot de asemenea fi considerate manifestări ale unei reprezentări haotice și disforice ale duratei. Prin aceste rupturi, un discurs poetic

ca *Les Châtiments* a lui Hugo își pune în valoare caracterul său polemic și relația sa cu o Istorie convulsivă:

Ces gueux ont commis plus de crimes qu'un évêque
N'en bénirait. Explore, analyse, dissèque
Dans leur âme où de Dieu le germe est étouffé,
Tu ne trouveras rien. – Sus donc, entre coiffé
Comme Napoléon botté comme Macaire.
Le général Bertrand te précède; tonnerre
De bravos. Cris de joie aux hurlements mêlés.

Vom reține, în cele din urmă, că în diversele exemple date, dezordinea, foarte relativă, nu poate fi percepută decât pe fondul unei ordini. Între haos și poezie compatibilitatea este cu siguranță slabă.

5.2. Timp progresiv ireversibil

Structurarea progresivă a timpului este cea care se impune celor mai multe dintre discursurile noastre, fie că ele sînt demonstrative sau narative. Chiar dacă transformarea sau progresia narativă nu se poate deloc concilia cu medierea poetică, se observă de fapt că multe poeme se sprijină pe o povestire sau pe un raționament pentru a se desfășura. În special discursul poetic este frecvent conceput după o procedură „finalistă”, adică în funcție de o devenire, de un ultim cuvînt. Așa cum fabula conduce spre morală, sonetul este orientat spre final și epigrama progresează spre poanta de la sfîrșit. Vom nota, de asemenea, că anumite forme fixe sînt construite pe o formă de reluare în scară care conjugă un efect de progresie cu efectul de repetiție. Este cazul pantumului* și a tuturor derivatelor sale, și mai ales a celebrului „Voici venir les temps où vibrant sur sa tige” al lui Baudelaire, în legătură cu care s-ar putea vorbi despre compoziție în spirală.

Este totuși mai tentant să recunoaștem adevăratul progres poetic într-o elaborare mai subtilă și mai intrinsecă a poemului și a dimensiunii sale temporale. Dorim să revenim aici asupra medierii care, în anumite texte, nu este dată sau propusă de la început, ci apare ca o conciliere, dobîndită progresiv, între domenii *a priori* separate (registrele izotopice). *Paroi la mort* de Deguy pune astfel în evidență, puțin cîte puțin, o analo-

* Din fr. *pantoum* – poem de origine malaieză, compus din catrene cu rimă încrucișată, în care al doilea și al patrulea vers sînt preluate în primul și al treilea vers al strofei următoare (n. tr.).

gie între viață și moarte care va fi paradoxul final sau *Popasul orelor* de Eluard ajunge la o foarte romantică comuniune și reconciliere a omului cu cosmosul. Ar putea fi invocate multe alte exemple, dar vom reveni asupra acestei puteri dinamizante a medierii într-un alt capitol, cel pe care îl consacram lecturii lineare a poemului. Să reținem doar, aici, prezența unei temporalități progresive în câmpul poetic, ca și în altă parte.

5.3. Timp reversibil

În mod obligatoriu, o expresie lingvistică a reversibilității timpului nu se poate baza decât pe o conversie exactă a fluxului vorbirii sau a rîndului scris: este deci, în mod necesar, o metaplasma. Chiar dacă există în palindrom o situație foarte apropiată de acest model, trebuie să fim conștienți că fiecare literă (sau fiecare cuvînt în palindromurile de cuvinte) rămîne citită „pe dos”. Cu toate acestea, palindromul produce un efect foarte particular care nu poate fi repede eliminat clasîndu-l printre curiozități și versurile de duzină.

Un exemplu venerabil, provenind de pe o fîntînă din vecinătatea catedralei Sfînta Sofia din Constantinopole, condensează sub formă gnomică acest judicios precept:

νίφον ἀνομήματα μη μόνον ὄφιν

(Trebuie să-ți speli și greșelile, nu numai fața.)

În literatura contemporană, Georges Perec și Lus Etienne au excelat în palindrom. Dintre ale celui de-al doilea

Eve rêve

Rose verte et rêves or.

Țin tot de palindrom anumite manipulări ale lui Guy Cabanel la care, de exemplu, fraza

Le porc a soïn des tubes

1 2 3

devine

Le but noie le corps

3 2 1

Imediat după palindrom, în care întreaga ordine este inversată, vine intervertirea sonoră în care inversiunea antrenează (în general) perechi de segmente. Oricine are în minte o serie de astfel de jocuri amuzante,

dar trebuie să notăm că ele pot apărea și în poezie. Este adevărat că în aceste cazuri ele sînt adesea aproximative și întotdeauna *in praesentia*.

Les lois de nos désirs sont des dés sans loisirs

(R. Desnos)

Les apophyses transverses traversent l'apocalypse

(Th. Koenig)

Ecchymoses des esquimaux aux mots exquis

(M. Duchamp)

Les salades d'escarole

Demain elles danseront

Dans leur urne funéraire

Sous les faces lunéraires

Qui dînent d'un oeil vairon

Et feront sur leurs frisons

L'escalade des paroles

Et le pas des postillons...

(L.-P. Fargue)

În prezentări de acest gen, intervertirea este, de fapt, foarte aproape de chiasm, puternic inversator de timp:

Je m'efface merveille

et m'éveille surface

(P. Boujut)

Inversiunea este în chip foarte evident o figură a cărei eficacitate temporală poate fi exploatată. În afara cazurilor în care ea este folosită pentru a rupe o monotonie, pentru a afișa o anumită prețiozitate sau pentru a întări un cuplaj, putem chiar susține că aceasta este etosul său specific. Cel mai bun, cel mai banal și în același timp cel mai necunoscut dintre exemple este *Pont Mirabeau* de Apollinaire:

Sous le pont Mirabeau coule la Seine

Se știe că subiectul poemului este Timpul: trecerea iubirilor, comparată curgerii apelor¹. A inversa chiar fraza în care se exprimă trecerea timpului este o tentativă fără speranță de a-i urma cursul îndărăt. Același demers, încă mai explicit, la V. Muselli:

¹ Potrivit comentariului lui Champigny (1963), contestabil din alte privințe, textul se fundamentează esențialmente pe combinarea a trei scheme temporale care sînt: schimbarea (stări, experiențe, diviziuni cronologice, fluviul în calitate de conținut), permanența (fluviul în calitate de conținător, simboluri ale permanenței cum ar fi podul, indicii ai permanenței subiective) și recurența, care este sinteza dialectică a celorlalte două categorii.

L'exacte balance
De ton mouvement
En un seul moment
Finit et commence.

În capitolul despre metataxe, vom întâlni și alte figuri bazate pe permutări (tmează, hiperbat). Chiasmul, supresiune-adjoncție completă, ar putea fi de asemenea analizat ca o dublă inversiune, furnizînd o structură simetrică, astfel încît sensul scurgerii timpului să pară neutralizat sau chiar negat. Acest efect este evident în exemplul următor:

Le passé me tourmente et je crains l'avenir.
(P. Corneille)

Pentru a distinge bine aceste efecte obținute printr-o manipulare a sintagmei, să le comparăm cu un efect similar obținut *in absentia* printr-un metasemem în care cauza este luată drept efect, antecedentul drept consecvent și invers:

Le casque étincelant sert de but au trépas.

Aici, înlocuirea lui „flèche” cu *trépas* provoacă neutralizarea timpului.

Dacă reversia antrenează unități de primă articulație, se obțin figuri ca metateza sau metafora răsturnată. Aceasta din urmă oferă un exemplu deosebit de clar al fenomenului, deși rar. Din punct de vedere structural, orice metaforă este reversibilă: cazul despre care vorbim este cel în care cele două figuri conexe sînt prezentate în chiasm. Astfel Olivier Larronde scrie:

Mais non les yeux des fleurs qui rêvent leur parfum.
Dans les fleurs de tes yeux, nul archer ne s'y loge,

și, în același gen, citim la Pierre Torreilles:

Il pleut sur le prunier d'orange
et les nuages sont en fleur.

Metateza este, desigur, mai cunoscută și o putem analiza pornind de la hipalagă. Mecanismul său se pliază perfect grilei retorice a suprimărilor-adjoncțiilor, dar aici ne interesează mai degrabă să scoatem în evidență componenta sa temporală, inerentă oricărei figuri relaționale. Roger Caillois citează acest exemplu:

Des fleurs aériennes de poissons éclos

Reducerea „clasică” la o dublă hipalagă în chiasm, fiecare dintre hipalage fiind bazate pe o metaforă conversă, ar distruge acest efect direct obținut în cadrul lecturii, în care o echivalență absolută a domeniilor aerian și marin rezultă din efectul de simetrie.

5.4. Timp elastic și proiecție temporală

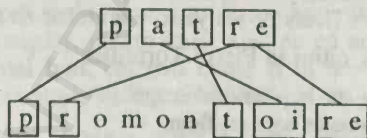
Ca exemplu de mimetism între durata operei și timpul realității putem cita – dar este fără îndoială un caz-limită destul de excepțional – lectura liturgică a Evangheliilor, ale cărei porțiuni datate se aplică, în numeroase cazuri, foarte exact timpului real. Astfel, Bunăvestire (25 martie) se sărbătorește cu nouă luni înaintea Nașterii Domnului (25 decembrie). În general însă, literatura nu cunoaște acest homocronism și este, de pildă, dificil să citim *Ulise* în douăzeci și patru de ore.

Fără a mai lua în considerare referentul, putem observa acum un tip de proiecție temporală care, spre deosebire de ritm sau de repetiție simplă, nu este izocronă. Este vorba, într-un fel, de un raport sinecdocic de adjoncție sau de suprimare care vizează producerea unui efect de dilatare sau de contragere a duratei.

La nivelul semnificantului, am întâlnit mai ales exemple prin adjoncție sau amplificare fonică. Am citat adesea, în capitolul despre aliterații, acest vers de V. Hugo

Le pâtre promontoire au chapeau de nuées.

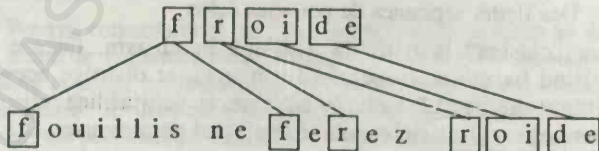
Desigur, repetarea lui p-t-r este notabilă, dar trebuie subliniată și amplificarea obținută printr-o inserție de foneme sau chiar de silabe, destinată să susțină sensul. De la micul „pâtre“ la marele „promontoire“, asistăm la o expansiune în sensul lingvistic al termenului:



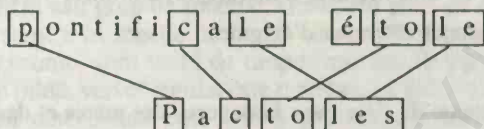
Acceași remarcă pentru aceste versuri ale lui Olivier Larronde:

Ni vous ne figurez les plis de mon eau froide,
Gel du poème, ou son fouillis ne ferez roide.

unde avem o amplificare fonică foarte precisă:



un fel de dovadă fonică a imposibilității de a „împietri“ (*figer*) sau de a „îngheța“ (*geler*) cuvântul care se poate neîncetat dilata. După aceste exemple de amplificare, să extragem dintr-un poem de Laforgue această frumoasă contragere:



Că vocalele lungi și scurte sînt iconic sau metaforic asociate cu dimensiunea (lungi, scurte) se dovedește în general *a contrario* cu ajutorul cuvîntului *compendieusement* care înseamnă *scurt* (bref) și este obiectul unui contrasens universal. Regăsim aici aspectul diagramatic al limbajului, a cărui importanță a fost de mai multe ori subliniată de Roman Jakobson. Dacă interpretarea figurilor precedente ca manipulări ale timpului pare arbitrară, este de ajuns să precizăm că ele inversează metafora spațială a timpului care stă la baza înlănțuirii sintagmatice.

Tot la nivelul semnificantului, dar potrivit aspectului mai abstract al schemei metrice, pot interveni aici versurile heterometrice sau „boules de neige“ pentru a relua denumirea propusă de Oulipo*. *Djinns* de Victor Hugo este un bun exemplu. Se știe că decasilabicul francez are de obicei o pauză după cea de-a patra silabă, ceea ce dă $4 + 6 = 10$. Această secvență este dinamită și „desfăcută“ în *Pont Mirabeau*, ale cărui preocupări temporale au fost deja subliniate mai înainte:

L'amour s'en va comme cette eau courante
 L'amour s'en va
 Comme la vie est lente
 Et comme l'espérance est violente

Doi poeți descinzînd din suprarealism, Guy Cabanel și Gherasim Luca, au aprofundat și sistematizat aceste mișcări de amplificare și contragere, bazate pe o elaborare particulară a semnificantului, dar vizînd o structurare identică a semnificatului.

La Guy Cabanel, poeme întregi, sau chiar cicluri, sînt construite după astfel de principii. Se poate face apel la un interesant articol al lui P. Dhainaut (1972) pentru descrierea acestei „cabale fonetice“ care se bazează pe tehnici de dublare și inversiune, numite insolent

* Siglă pentru l'Ouvroir de Littérature Potentielle – atelier de literatură experimentală inițiat în 1960, la Paris, de către Raymon Queneau și Albert Marie Schmidt.

„viol“ și „sodomizare“. În legătură cu problema care ne preocupă, vom cita ca exemplu de contragere:

Alligator couvert d'algues et d'écailles.

și ca exemplu de amplificare, transformarea impusă versului

Marabout détenteur d'énigmes

care devine

L'attente du tigre dans la douceur des mares et des balmes

Gherasim Luca, în ciclul *Le Chant de la carpe*, exploatează și el, foarte sistematic, astfel de decupaje:

mais qu'est-ce un „pouvoir“ sans *pou*
sinon qu'une façon de *voir**

sau:

il arrache la *hache*
de la „pure lâcheté“
et comme il a hâte
et le sens de l'*ange* du „danger“
d'un coup
coupe le *cou* de „tout à coup“

Modul în care R. Queneau și J. Lescure îl tratează pe Mallarmé merge în sensul unei contrageri (Stéphane Mallarmé devenind el însuși Phane Armé). L. Étienne a evocat, pe de altă parte, posibilitatea, cel puțin teoretică, de amplificare nelimitată, pornind de la un text oarecare (... și ...).

Abrevierea vizează, evident, viteza vorbirii, câștigul de timp (cinematograf > cinéma > ciné etc.) dar și conservarea integrală a sensului părții abreviate. Când afectează unități mari și când nu este codată, această abreviere poate lua forma „punerii în abis“. În acest caz, abrevierii i se adaugă o transformare printr-un procedeu metaforic: teatrul în teatru, visul revelator... Dar este adevărat că acest procedeu le este propriu mai ales textelor narative și ne-am limitat în mod intenționat la cazurile în care „canalul timp“ este liber și în care expunerea elementelor nu poate fi în nici un fel raportată la un grad zero cronologic.

* Intraductibil (n.tr.).

5.5. Timp ciclic

Timpul ciclic se definește prin revenirea unui eveniment intensiv oarecare (fonem sau grup de foneme, silabă sau grup de silabe, accent, „pachet” de seme). În funcție de faptul că această revenire se bazează sau nu pe izocronie, vom vorbi de timp ritmic sau de timp periodic. În acest sens, de pildă, versul regulat este o unitate ritmică atunci când orice vers neregulat corespunde unei unități periodice. Ritmul se definește deci prin regularitatea revenirii, deci printr-o mare previzibilitate. În caz de periodicitate, această posibilitate este mai redusă, deoarece ea nu se referă decât la natura evenimentului și nu la momentul producerii lui.

Este un lucru cert că poezia, cel puțin în tradiția noastră, se confundă mult mai mult cu timpul ritmic decât cu timpul periodic. Perioada ar fi mai degrabă asociată prozei oratorice, iar când această periodicitate este preferată ritmului în poezie (cazul versului neregulat în epoca simbolistă), aceasta constituie o abatere față de tradiția ritmică. Totuși, de la lesa* epică la versetul claudelian, această periodicitate este marcată de revenirea neregulată a unor elemente de sens care sînt locuri comune, ca de pildă plîngerea morții unui prieten sau solilocul eroului în fața spadei sale (Zumthor, 1972; Rychner, 1955; Micha, 1970). Aceste reveniri pot fi, desigur, subliniate prin reluări formale (versuri similare sau emistihuri identice) la începutul sau la sfîrșitul lesei. Alexandre Micha (1970) notează că dispoziția în lese paralele are adesea drept efect încetinirea sau oprirea totală a acțiunii. În versul claudelian, pauza versului este înlocuită cu o „alinieră” cu totul particulară și foarte neregulată (de la cîteva cuvinte la 3-4 rînduri) iar rima cu un sistem de repetiții anaforice. Dar cazurile cele mai frecvente, în poezie, sînt, fără îndoială, acelea în care o reprezentare ciclică a timpului provine din combinarea elementelor periodice și a elementelor ritmice. Ar fi, de altfel, interesant să ne întrebăm care sînt, dintre aceste două tipuri de elemente, cele mai determinante pentru lectură, – elementele ritmice, pe cît se pare.

Ne vom ocupa mai îndelung de acest ritm, amintind că repetiția nu poate genera propriu-zis un ritm decât dacă ea antrenează mai mult de două elemente (vezi 3.3.5). Cu toate acestea, perceperea a două evenimente succesive asemănătoare, nedeterminînd decât un singur interval, adică nepermițînd perceperea izocronismului esențial ritmului, produce totuși o regularitate percepută ca abatere, o simetrie funcționînd la nivelul structurării timpului (dat fiind că ea restabilește local simul-

* Din fr. *laisse* – cuplet, strofă dintr-un poem epic (n. tr.).

taneitatea printr-un rapel memorial), și poate fi, din acest motiv, considerată drept un *proto-ritm*. Atunci când repetiția atinge numărul de 3, se produce o situație indecisă: baza formală a unui ritm (în sensul cel mai general) există, dar impulsul ritmic se oprește imediat. Propunem să numim *cvasi-ritm* o astfel de secvență, rezervînd denumirea de *ritm* pur și simplu repetițiilor de ordinul 4 și superior. Vom vedea că această distincție este departe de a avea doar un caracter academic.

Acțiunea tehnicilor ritmice, cvasi-ritmice și proto-ritmice este extrem de variată. Vom examina exemple la nivelul semnificativului, la nivelul semnificativului, precum și la nivelul articulării lor reciproce.

5.5.1. Duplicarea sau proto-ritmul

Structurile proto-ritmice sînt cele în care un element apare de două ori, parțial sau complet. Un exemplu banal, dar instructiv, acela al onomatopeelor, ne va permite să introducem o nouă abstracțiune: timpul mimetic. În franceză, numeroase cuvinte semnifică acțiuni repetitive, după modelul următor:

miam miam	flon flon
glou glou	teufteuf
blabla	cancan
tchouktchouk	ronron
gnangnan	gaga

Sînt, în general, substantive, mai rar verbe (hululer) și statutul lor lexical este cel al unui codaj relativ, permițînd, de exemplu, pornind de la ele, formarea altora noi sau ușoara lor modificare. Silaba repetată este o stilizare fonetică a sunetului însoțind activitatea repetitivă reprezentată.

În aceste onomatopee, caracterul repetitiv al acțiunii este deci subliniat de două trăsături: silaba este repetată o singură dată și ea este repetată integral. Dacă aceste două trăsături pot fi suficiente pentru a coda în mod abstract noțiunea de repetiție ritmică nelimitată, ele nu sînt nicidecum suficiente pentru a coda ritmul însuși. Se produce un efect de sugestie fără o realizare efectivă. Este ceea ce justifică denumirea de proto-ritm pe care o propunem.

Dacă trecem acum la termeni de tipul „pêle-mêle“, „méli-mélo“, „tohu-bohu“, „charivari“, în care repetiția nu este integrală, se poate observa mai întîi că ele trimit la activități repetitive „cu o ușoară variație“, ale căror nume sînt de această dată strict codate în dicționar. În această categorie, încep să se întîlnească ocurențe cu caracter literar, ca de pildă „frippe-lippe“ (Rabelais) „Humpty-Dumpty“ (L. Carroll), sau „vison visu“ (R. Queneau). Binoamele proto-ritmice

sînt extrem de răspîndite în lumea publicitară de dincolo de Atlantic, unde ele capătă uneori forma unui joc: *cach 'n carry, wash 'n wear, fish 'n chips, pets 'n jets, high and dry, bake 'n take...*

Un procedeu poetic remarcabil constă în repetarea unor foneme de la un cuvînt la altul, cu scopul de a pune în evidență analogia între doi semnificați ai căror semnificații sînt apropiate. Deși parțiale, aceste repetiții produc efectul scontat atunci cînd, așa cum se întîmplă în general, ele afectează foneme situate în poziții privilegiate: fie ca inițială a cuvîntului, fie purtînd accentul. În exemplul care urmează, împrumutat de la André Miguel, exploatarea inițialelor este evidentă și ea invită la suprapunerea celor două segmente deja juxtapuse:

Coeurs délicieux corps dilatés

Extras din *Preludiile* lui T. S. Eliot, versul următor procedează la un cuplaj deosebit de marcat al verbelor *steams* și *stamps*

A lonely cab-horse steams and stamps

Acest vers iambic regulat plasează, într-adevăr, sub accent cei doi termeni a căror asemănare fonică este atît de mare, încît ei se resorb într-un fel unul în altul. Procedeu capătă, în această evocare a tropăitului calului, valoarea onomatopeică și pune în lumină protosemantismul lui „st” (*stay, stand, stop, stress...*).

Un caz-limită și important de reduplicare este cel al închiderii circuitului cînd întregul text se termină așa cum a început sau printr-un element care trimite la elementul inițial. Celula proto-ritmică, extinsă la extrem, este totuși prezentă, deoarece faza inițială este dublată de faza finală. Vom remarca faptul că orice închidere a buclei constituie un impuls pentru o relectură teoretic infinită și că aceasta, oricît de ipotetică ar fi, fundamentează un ritm.

Efectul de neutralizare a timpului este cel mai sensibil în exemplele banale, cum sînt cîntecele de excursie și șlagărele bine cunoscute ale mișcărilor de tineret: „La Fatma l'avait chaud” sau „On a tué dans la ville de Vienne”. „J'en ai marre, marabout, bout d'ficelle etc.” constituie fără îndoială cel mai celebru șlagăr de fabricație franceză. Pornind de la acest model, Léon-Paul Fargue a inițiat ciclul lexical „Sarabandes, banderolles, rollmops, mopsées, séraphins”, care se sfîrșește puțin prea brusc. La rîndul său, Samuel Beckett a pus în evidență caracterul repetitiv al celor două acte din *Așteptîndu-l pe Godot*, plasînd la începutul actului al doilea un cîntec pe care Vladimir îl cîntă cît îl ține gura:

Un chien vint dans l'office

Et prit une andouillette.

Alors à coups de louche
 Le chef le mit en miettes.
 Les autres chiens ce voyant
 Vite vite l'ensevelirent
 Au pied d'une croix en bois blanc
 Où le passant pouvait lire:
 Un chien vint dans l'office (...)

În fapt, *Godot* se înscrie printre producțiile dramatice sau romanești contemporane al căror caracter ciclic este accentuat printr-un procedeu final de închidere a buclei. Trimitem, în acest sens, la R. Roussel, R. Queneau, ca și la James Joyce. Din opera acestuia din urmă, vom cita celebrul *Finnegan's Wake* care debutează cu această frază

riverrun, part Eve and Adam's, from swerve of shore
 to bend of bay, brings us by a commodius vicus of
 recirculation back to Howth Castle and Environs.

și se sfârșește cu fraza incompletă:

A way of lone a last a loved a long the

care completează pe prima și îi dă întregul său sens heraclitean printr-o vastă manevră asupra timpului.

În anumite forme poetice, se întâlnește o închidere a buclei foarte precis codificată și bazată pe reluarea unor versuri conducând la un final care amintește începutul. Este cazul pantum-ului și al vilaneli*. Cît despre sextina medievală, ea repetă din strofă în strofă și pînă la sfîrșit, cuvintele care formează rimele primei strofe, dar transformînd de fiecare dată ordinea cuvintelor¹.

* Din fr. *villanelle* – poem cu formă fixă (sfîrșitul secolului al XVI) format din cuplete de trei versuri și un refren, terminat printr-un catren (n. tr.).

¹ Cf. în această privință, studiul lui J. Aubert, *Riverrun* (*Change* no 11, 1972, p. 120). Se știe de asemenea că trubadurii au atins un înalt grad de elaborare a unor astfel de structuri, definind de exemplu *coblas capfinidas* (cuvîntul care termină un vers este reluat la începutul versului următor), *capdenals* (toate versurile încep cu același cuvînt), *recordativas* (același cuvînt apare la începutul și la sfîrșitul fiecărui vers sau strofă), *retronchadas* (același cuvînt sau același vers apar în același loc în fiecare strofă): vezi H. I. Marrou (1971).

5.5.2. Triplicarea sau cvasi-ritmul

Se poate spune că repetiția dublă este, practic, absentă din limbă, că de aici începe atît libertatea creatoare, cît și voința ritmică.

Trioletul are o poziție cu totul aparte printre repetiții. Trei cuvinte articulate, avînd aceeași inițială, capătă adesea valoare de maximă și marchează în chip foarte potrivit (se pare, în toate limbile) o succesiune.

Veni, vidi, vici
 Wood, wind and water
 Kinder, Kirche, Küche
 A shave, a shit and a shower
 Métro, boulot, dodo
 Ku-klux-klan
 Du pain, du vin, du Boursin
 (Marcel Bleustein-Blanchet)
 Car, cooler and colour TV
 Pédagogie, pédérastie et platonisme ecclésiastique
 Tüng Phu, Tüng Phu, Tüng Tu¹.

În capitolul „Proverbele și dictioanele“, A. J. Greimas (1970:313) analizează *punerea în afara timpului* a semnificațiilor conținute în proverbe. La originea acestei puneri în afara timpului, se găsesc două trăsături majore ale enunțului proverbial, formularea sa arhaică și prezentul său anistoric. Trebuie, fără îndoială, să adăugăm la aceasta structura binară subliniată de Greimas și care, fiind o „structură clară și închisă“, dă impresia că fixează și împietrește scurgerea temporală. Vedem deci că o diviziune binară produce deja efectul pe care îl atribuim aici formei ternare. Și poezia face apel la astfel de trioleți:

Ma maison ma moisson ma mendiante.
 (J. Lescure)

V. Propp a întîlnit în corpusul său de basme rusești numeroase triplicări: de pildă, eroul trebuie să treacă succesiv trei probe, de dificultate crescătoare sau nu. Incomodat fiind de faptul că ele nu făceau să progreseze acțiunea, el le-a încadrat printre „procedeele retorice“.

Proprietatea cvasi-ritmică a triplicării nu explică, desigur, totul în aceste exemple. Numărul trei ar putea avea și alte virtuți și poate nu

¹ Proverb vietnamez desemnînd cele trei dependențe confuciene ale femeii: tatăl, soțul, fiul.

trebuie totul redus la o repetare nesfârșită, marcînd inexhaustibilitatea fundamentală a „încercării” ca în „Métro, boulot, dodo”. Trinitatea ar putea la fel de bine să fie prezentată ca formă completă, desăvîrșită, perfectă și n-ar fi deplasat, în acest caz, să-l amintim pe Humpty-Dumpty: „Am spus o dată, am spus de două ori, am spus de trei ori și ceea ce spun de trei ori este adevărat”.

5.5.3. Multiplicarea sau ritmul

5.5.3.1. Repetiția ritmică convențională

Rima și metrul, cu nenumăratele lor variații, sînt tipurile cele mai importante ale repetiției ritmice. Trebuie, în legătură cu aceasta, să insistăm asupra rolului lor de agenți de structurare sintactică a discursului: rima, de pildă, este într-un fel un clasem prozodic; apariția unei sonorități la sfîrșitul versului declanșează un semnal de așteptare care nu este saturat și neutralizat decît o dată cu apariția aceleiași sonorități în poziția convențional prevăzută („rhyme-fellow”). Rima, fiind în general prezentă sub formă de perechi, nu furnizează decît proto-ritmuri: efectul ritmic complet nu se obține decît la nivelul de abstractizare cel mai ridicat, fiecare sonoritate fiind neutralizată printr-o sonoritate asemănătoare, perechile masculine fiind neutralizate de perechile feminine, tetradele se proiectează în țesătura sonoră. În mod ocazional, rima individuală poate ajunge să aibă funcție ritmică: de pildă, atunci cînd ea este prezentată de trei ori sau mai mult, ca în *Le Pont Mirabeau*. Trebuie remarcat că efectul ritmic mai poate fi obținut, în poem, prin repetarea unor unități mai mari, cum ar fi strofa, stanța, refrenul etc.

Nu vom da exemple particulare din toate aceste lucruri mult prea cunoscute, ne vom limita la a semnala cazul rimei aproximative numită *penerimă*¹. Penerima este de exemplu utilizată în acest catren de Maurice Fombeure:

¹ Să notăm că, fonetic, orice rimă este *penerimă*. Identitatea nu este decît fonologică.

Il entendit la licorne
Hennir près de la lucarne
Le vieux puits dans luzerne
Etait plein de vers luisants.

Regularitățile propriu-zis ritmice nu mai trebuie amintite, fie că iau forma pentametrlui iambic englez sau pe cea a tetrametrului anapestic francez. Repetiția afectează de această dată numărul de silabe ca și repartitia duratelor, înălțimilor și intensităților. Ne vom opri totuși la armonia imitativă în care regăsim timpul mimetic evocat mai înainte. Fragmentarea ritmică a acestor alexandrini celebri este identică:

Vous mourûtes aux bords où vous fûtes laissée
Le chagrin monte en croupe et galope avec lui.

Trebuie observat că, în ciuda similitudinii ritmurilor, numai cel de-al doilea vers evocă galopul. Acest lucru confirmă faptul că fenomenele ritmice nu capătă valoare decât atunci când ele vin să susțină sensul¹. Baudelaire, despre care știm câtă atenție acorda ritmurilor, afirma că „ritmul și rima răspund în om exigențelor nemuritoare de monotonie, de simetrie și de surpriză”. Sonetul său *Recueillement* se termină cu acest vers remarcabil:

Entends, ma chère, entends, la douce Nuit qui marche.

Independent de efectele obișnuite produse de ritmul iambic și repetiția lui *Entends*, putem identifica aici indicii interesante referitor la structurarea subiectivă a timpului amorf. Dacă noaptea se apropie și timpul se scurge, acest lucru se întâmplă fizic, în mod continuu. Or, poetul structurează acest continuu în ritmul unor pași și insistă asupra aspectului audibil al acestor pași pe care îl subliniază prin pauza iambică. Astfel trecerea de la continuu la discontinuu pare să fie un element prealabil obligatoriu oricărei manipulări poetice a timpului.

5.5.3.2. Repetiția ritmică liberă

În cazul repetiției ritmice libere nu este întotdeauna ușor să se facă distincția între ceea ce se bazează pe elemente de izocronie și este propriu-zis ritmic și ceea ce, ca element non-izocron, ține de o simplă periodicitate. Altfel spus, un anumit număr de elemente reper-

¹ Problema trebuie pusă în legătură cu aceea, frecvent tratată, a valorilor pe care le capătă sonoritățile în textul poetic. Cf. Delbouille (1961) și Todorov (1972c).

toriate aici ar fi putut fi examinate în secțiunea rezervată timpului periodic. În fapt, ele fac parte integrantă, chiar în caz de neregularitate, din strategia ritmică generală a poetului.

Asonanța întărește ritmul atunci când coincide cu accentul, ca în acest vers de Verhaeren:

Voici le vent cornant novembre

Dar ea poate să existe în mod autonom și să producă, totuși, efectul scontat, ca la Guy Cabanel:

vertu des crotales truculents.

Asonanța și aliterația nu sînt întotdeauna folosite într-un scop eufonic, așa cum o dovedește acest catren satiric:

Jusqu'ou donc, ô Hugo, jucheras-tu ton nom?

Rendu justice enfin, que ne t'a-t-on?

Quand donc au mont qu'Académique on nomme,

De roc en roc, grimperas-tu, rare homme?

(L. Veuillot)

Așa cum am mai precizat, aceste repetiții au cea mai mare eficacitate în poziție inițială. În acest sens, merită citat următorul text din *Champs magnétiques* de Breton:

J'ai sur le bras, du côté interne, une marque sinistre,
un M bleu qui me menace.

Ne putem, desigur, mulțumi să vedem în acest M un element care să amintească de sinistrul *Memento mori*. Dar putem de asemenea sublinia valoarea în același timp metalingvistică și retorică a acestei mențiuni: adjoncție repetitivă, M-ul face ca *marque*, *me*, *menace* să fie retrospectiv considerate drept aliterație. Dacă marca ar fi fost R, aliterația n-ar fi fost, fără îndoială, percepută.

Trecînd de la sunetul inițial al unui cuvînt la cuvîntul inițial al unui vers, întîlnim anafora, al cărui efect litanic este exploatat în textele sacre, în versetul claudelian (vezi *supra*) sau de poeți ca Péguy și Saint-John Perse:

Midi sa foudre, ses présages;

Midi, ses fauves au forum.

(Dédicace)

Anafora, comparată cu rima, poate fi considerată drept corespondentul său în poziție simetrică. Printr-o expansiune cu totul particulară și foarte structurată a procedului anaforic, se ajunge la formulele cunoscute, de tipul „Am stram gram“, reduse la simpli semnificanți.

Majoritatea repetițiilor libere examinate mai sus sînt în același timp *cuplate prin poziție* (rimă, anaforă, inițiale, ictus...) ceea ce facilitează, desigur, perceperea lor. Dar acest cuplaj pozițional nu este indispensabil, așa cum vom vedea mai departe.

Cînd repetiția este completă (adjoncție repetitivă) și antrenează de pildă un cuvînt întreg, aceasta devine un eveniment ritmic. Deosebit de ilustrativă este această stanță de T. S. Eliot (*La chanson d'amour de J. Alfred Prufrock*)

And indeed there will be *time*
 For the yellow smoke that slides along the street
 Rubbing its back upon the window-panes;
 There will be *time*, there will be *time*
 To prepare a face to meet the faces that you meet;
 There will be *time* to murder and create,
 And *time* for all the works and days of hands
 That lift and drop a question on your plate;
Time for you and *time* for me,
 And *time* yet for a hundred indecisions.
 And for a hundred visions and revisions,
 Before the taking of a toast and tea.

Coerența acestui grup de versuri nu este asigurată de regularitatea unui metru izocron. Ea este abia stabilită de cîteva perechi de rime. Dimpotrivă, ea este puternic realizată prin repetiția lui *time* (de 8 ori) și a sunetului său inițial, ca și prin alte cîteva repetiții (în versul 5 mai cu seamă). Sensul pasajului fiind de a face simțită existența nelimitată, este semnificativ faptul că repetiția se referă la cuvîntul *time* și folosirea sa este o dovadă că repetiția respectivă procură poetului soluția problemei sale: aproape litanică, ea își proiectează propriul ritm parcă la infinit în fața sa, deschizînd perspectiva unei existențe fără margini.

În exemplul care urmează, se produce un ritm lingvistic ca susținere a unui ritm semantic. Este vorba despre un scurt extras din opera lui Léon-Paul Fargue, în care apare clar acea „metrică invizibilă” pe care Saint-John Perse o evoca atît de exact comentîndu-l:

Dans la rue, je circulais avec beaucoup de circonspection,
 de préambules, de repentirs, le côté par où l'on tourne offensé
 par les maisons, craignant le verre, louvoyant avec des ruses de
 chasseur, questionné brusquement par l'air nocturne, glissant
 comme une épave entre les sabords des boutiques, séchant dans
 les cafés, fourbu, parcheminé, mâchant du cuivre, torturé par

une question mal posée, fixé longuement par une sorte de faille, un manque en pointe agaçant de blancheur.

Fraza citată prezintă două caractere în relație de analogie imediată cu acțiunea pe care o descrie:

- a) lungime exagerată, traducând o deambulare infinită, interminabilă, aceea a poetului prin Paris, dar și cea a oricărei vieți pe pământ.
- b) decupaj în sintagme scurte coordonate, corespunzând pașilor și mersului, ritmate semantic.

La Fargue, ca și la Eliot, preocuparea de a suspenda timpul și de a cuceri un fel de eternitate este mărturisită și constantă. Printre multe altele, acest citat o dovedește (*Vulture*):

- Nous avons sauté comme si l'idée de temps ne dépendait plus de celle d'espace!
- Il n'y a plus de temps, il n'y a plus d'espace.
- Fini du travail au petit point. Fini du fil tiré des minutes...
- ... Nous entrons dans l'Eternel sans durée.

Trebuie să amintim că nu ne-am propus nici să cauționăm, nici să glorificăm aceste concepții despre timp, ci doar să arătăm că ele antrenează structurări corelative ale înălțurii temporale. Un tip particular de raport metaforic (deci analogic) a fost instituit de anumiți poeți, conducând (în exemplele citate) la o corespondență între *ritmul semnificantului* și *ritmul referentului*. Această corespondență angajează structura (binară) a ritmului și perioada sa (durata corespunzând pasului). În fapt, se produce o iconizare a referentului prin intermediul semnelor lingvistice, grație punerii în valoare a identității între anumite trăsături distinctive ale celor două ritmuri.

Mai mulți autori au remarcat deja că poezia s-ar putea, printre altele, interpreta ca un vast protest împotriva arbitrarității semnului lingvistic, ca o mișcare de remotivare sistematică a semnelor. Putem observa, așa cum o arată și iconizarea ritmului, că ea este și o mișcare împotriva arbitrarității sintaxei.

Toate repetițiile examinate pînă aici s-au manifestat în semnificant, ceea ce le-a făcut foarte evidente. Există altele în care se repetă numai un semnificat, sau chiar o formă de semnificat. Aceste figuri n-au fost, se pare, niciodată descrise, și încă și mai puțin percepute ca mijloace de organizare a timpului.

Vom începe prin configurația cel mai ușor de perceput, aceea a ritmului semantic. Într-un vers ca octosilabul, de exemplu, numărul de cuvinte dintr-un vers este destul de limitat. Dintre aceste cuvinte, unele aduc o mare „încărcătură” de sensuri (o cantitate importantă de seme), în timp ce altele (articolele etc.), mult mai puțin, comparativ

cu primele. Un cititor exersat percepe, în acest caz, sensul unui octosilab ca fiind aproape integral polarizat în jurul anumitor cuvinte care îl compun: dacă numărul acestor noduri semantice este egal în fiecare vers, vedem apărînd un ritm semantic. Se pare, analizînd cîtiva buni cunoscători ai octosilabului (Apollinaire, Eluard), că ritmul semantic ternar îi convine în mod deosebit:

*L'aveugle berce un bel enfant
La biche passe avec ses faons
Le nain regarde d'un air triste
Grandir l'arlequin trismégiste*

Apollinaire

(Nodurile semantice sînt subliniate de noi).

Atunci cînd semnificatul este repetat în chip metasememic, se adaugă efectului retoric al metasememului un efect temporal datorat repetiției însăși, efect proto-ritmic care contaminează toate figurile *in praesentia*. O repetiție care ajunge pînă la treisprezece echivalente metaforice se apropie de litanie și nu se poate nega efectul obținut astfel de către Rilke în cea de-a doua *Elegie duineză* (este vorba despre îngerii):

*Précoces perfections, créatures choyées,
hautes crêtes, arêtes aurales
de toute création, – divin pollen,
joints de lumière, couloirs, escaliers, trônes,
aires d'essence, boucliers de bonheur, tumultes
d'extase orageuse, et, soudain, isolés,
miroir dont la beauté retourne, s'épanchant
dans le visage qui s'y réfléchit.*

(trad. de M. Betz)

Mai degrabă decît să multiplice echivalențele termenului de plecare, poetul poate juxtapune o serie de metafore *in praesentia* care, dacă derivă din același tip de transpoziție, subliniază analogia de bază și conduc la suprapunerea a două perspective. Este cazul acestui poem de Michel Deguy, *Le Dernier venu*, din *Fragments du cadastre* care stabilește o paralelă între căsuța omului și imensitatea cerului:

*Soleil, pot de braise où prend racine la frondaison que nos pieds
parcourent.*

.....

Les lourds orages courent sur la mer, ignorés.

Ici et là sous la tonnelle des nuées, par les trouées du treillis,

entre d'énormes pampres de nuages violets, des tiges
mobiles de soleil agitent le large nénuphar de l'océan.

Un tip mai discret de metaforă *in praesentia* este cel evocat de R. Jakobson și care se referă la o prezentare tipic slavă și fino-ugrică a figurilor în discuție. De la un vers la altul, cvasi-sinonimia vorbelor și echivalența sintactică servesc drept sprijin echivalenței celorlalți termeni:

Un vaillant compagnon se dirigeait vers le proche,
Vassilij marchait vers le manoir.

sau

La jeune fille passe sous le saule.

Dacă, în acest caz, simbolurile sînt doar obiectivate pentru a participa la acțiune, nu este mai puțin adevărat că repetiția operează și asupra timpului. Ceea ce este evident pentru serie nu este mai puțin exact, chiar dacă intensitatea este mai mică, în ocurențele izolate.

Dar repetiții de acest tip nu pot fi redată decît prin metafore *in praesentia* și prin comparații? Este adevărat că acestea sînt cazurile cele mai frecvente. În fapt, există forme de repetiție sinecdotică, cu reluare generalizantă sau particularizantă a unuiu sau mai multor sememe. Abaterea este aici mai puțin sensibilă și figura mai puțin clară, așa cum o arată acest exemplu din Saint-John Perse, în care scandarea semantică este aparentă:

Voici les lieux que nous laissons. Les fruits du sol sont sous nos
murs, les eaux du ciel dans nos citernes, et les grandes meules
de porphyre reposent sur le sable.

Capitolul 4

LECTURA LINEARĂ

0. Introducere

Se știe cât de fertilă va fi fost distincția, propusă de Pius Servien (1931, 1935, 1957) și reluată sub formă axiomatizată de Solomon Marcus (1970a) între limbajul științific și limbajul liric, acesta din urmă apropiat de ceea ce noi numim funcție retorică. În sistemul celor doi poeticieni români, acești doi poli sînt modele sau forme riguroase și idealizate nereținînd din obiectele modelate decît anumite proprietăți pertinente. Dacă de la acest înalt nivel de abstractizare coborîm din nou în planul textelor efective, care pot fi considerate drept ipostaze ale celor două categorii opuse, vom observa diferențe (aici doar tendențiale și cantitative, nu polare și calitative), dar și analogii. Printre aceste analogii și diferențe, cele care ne vor reține atenția în paginile care urmează sînt cele pe care structurile particulare ale textelor științifice și retorice le determină în programele de lectură care le sînt aplicabile.

În ambele cazuri, se observă că fiecare unitate a înlănțuirii proiectează înaintea sa fascicule de restricții fonetice, sintactice și semantice; faptul este bine cunoscut, mai ales de la experiențele lui Shannon prin care se cerea subiectului să ghicească o frază necunoscută, literă cu literă (1951). Rezultatul invariabil al acestei proiecții este o mărire a previzibilității (și deci o diminuare a informației) pe măsură ce mesajul se desfășoară. Experiența a pus în evidență faptul că această previzibilitate este amplificată de caracterul științific al mesajelor și diminuată de caracterul lor literar. O distincție trebuie, totuși, făcută între diferitele tipuri de restricții: cele care țin de domeniul foneticii nu sînt valabile decît în interiorul unor unități destul de reduse (adesea cuvîntul), și nu se extind decît în mod excepțional dincolo de demarcație (eliziune, legătură). Dimpotrivă, celelalte restricții, mai ales cele semantice, acționează asupra unor secvențe mai lungi, cu toate că un maximum secundar se stabilește la inițiala fiecărui cuvînt, imprevizibilitatea crescînd brusc după demarcație imediat ce un cuvînt este obținut. Lectura oricărui mesaj este condiționată de organizarea acestor fascicule de restricții prin care elementul anterior

se repetă și sensul deja obținut se propagă spre înainte, informația (noutate imprevizibilă) situându-se în spațiul lăsat liber de această redundanță constitutivă a limbajului, pe care am studiat-o sub denumirea de izosemie (sau aceea, mai generală, de izotopie).

Așa cum am arătat, limbajul retoric se deosebește de această schemă prin mai multe trăsături care îi conferă un mod de lectură linear distinct. Pe de altă parte, restricțiile fonetice se extind sistematic dincolo de demarcațiile unităților primei articulații și afectează deopotrivă durate (ritmuri) cât și structuri ale nivelului expresiei (izoplasmie); ele sînt, prin aceasta, consolidate. Dimpotrivă, restricțiile semantice sînt slăbite (sau mai degrabă lărgite) și propagarea spre înainte a unui sens omogen se face într-un mod mult mai puțin clar (alosemii). Ansamblul acestor caractere diferențiale este rezumat în tabelul IX, unde apare solidaritatea izosemiei și a aloplasmiei, pe de o parte, a alosemiei și izoplasmiei, pe de altă parte. Dacă ținem seama de faptul că alotopia conținutului poate fi urmată de reevaluări, inductoare a unei pluralități de izotopii, se poate deduce din acest tabel că limbajul retoric este un „limbaj-plus”: acolo unde nu este nici izocronie nici izofonie, el le introduce, și acolo unde domnește izotopia unică, el impune poli-izotopia. Alimentîndu-se din cod, transgredindu-l, el amplifică restricțiile, pe de o parte, le diminuează numărul, pe de alta, și poate datorită unui echilibru între aceste două aliterații în sens contrar, poezia reușește să formeze un sistem coerent de semnificație.

Dar elementul esențial al opoziției pe care o studiem rămîne, fără îndoială, faptul că, în cazul lecturii discursului științific, ceea ce primează este recunoașterea izotopiei, în care se indexează toate unitățile întîlnite, în timp ce în discursul retoric, și în special în poezie, acest program de lectură se complică printr-un proces ducînd la elaborarea unei structuri tabulare (acest termen nefiind deloc sinonim cu „static”). Acest tip de lectură, pe care o considerăm drept un model fundamental al culturii noastre literare, este produs de recunoașterea mai multor izotopii și de reevaluările care autorizează trecerea de la una la alta. Cititorul de poeme este deci cel care poate parcurge textul urmărind mai multe planuri de descifrare, parcurs care îi permite, fie prin relectură, fie datorită reevaluărilor retrospective (care pot fi chiar declanșate de izotopii extratextuale), să îmbogățească neîncetat căsuțele tabelului. În această perspectivă, compoziția lineară a textului nu apare ca fiind constituentul esențial al poeticului: propriu acestui discurs ar fi, la limită, – limită cu totul teoretică –, descalificarea temporalității înlănțuirii, prin intermediul procesului retoric de activare a sensului. Limită cu totul teoretică, spunem: ar fi caricatural să opunem tabularul și linearul ca doi poli cu semne diferite. Pe de altă parte, în discursul poetic, compoziția lineară constituie un element prealabil obligatoriu, deoarece de ea depind perceperea și reevaluarea

alotopiilor, iar izotopiile recunoscute au o definiție sintagmatică. Pe de altă parte, manifestările discursului științific conțin și ele un aspect tabular, din două puncte de vedere. Mai întâi, și fără a evoca dicționarul, a cărui dispoziție tabularizată este fundamentală, vom aminti că lucrările științifice propun frecvent tabele, mai frecvent decât romanul în orice caz. Diferența rezidă în aceea că tabelele discursului științific sînt date și parcurse ca atare în timpul lecturii, după reguli științifice, în timp ce în lectura poetică, tabelele sînt *generate* pornind de la un dat linear. Ceea ce este suficient pentru a despărți definitiv discursul poeticianului de cel al poetului – fie acesta un Mallarmé jucîndu-se cu zarurile sau un Garnier cu mașina de scris –, pentru a distinge lectura poemului *Popasul orelor* de cea a tabelului prin care am reprezentat unele dintre mecanismele sale esențiale. În al doilea rînd, trebuie subliniat că discursul științific propune, totuși, sisteme de echivalențe care generează structuri tabulare apropiate de această dată de cele pe care le putem regăsi în poezie (tabelul bazat pe conexiunile între izotopii); orice licean a întîlnit analogia hidraulică în lecțiile despre electricitate și se știe că sistemul acustic poate fi transpus în termeni de mecanică, de electricitate sau de hidraulică. Trebuie, totuși, să precizăm că echivalența are sau un caracter didactic (și ține, prin aceasta, de retorică) sau corespunde unui stadiu preștiințific. Or, în cel de-al doilea caz, imediat ce acest stadiu este depășit și cînd, de exemplu, o teorie generală a scurgerii este admisă și subsumează procesele hidraulic, mecanic și electric, poli-izotopia încetează (știm că alotopia, și în definitiv deci poli-izotopia, depinde de datele culturale variabile, cf. cap. I, 1.1.1) iar planul retoric este abandonat. Fără îndoială, și alotopia este suspendată în poezie, prin medierea retorică, dar cu precizarea că, pentru cititorul de poeme, este vorba despre o suspendare momentană și cu caracter ludic, deci niciodată atinsă.

Supremația tabularului în limbajul poetic nu s-ar putea, prin urmare, susține cît de cît serios decât prevăzînd unele acomodări privind linearitatea. Capitolul de față va fi consacrat acestor acomodări. Și aici va trebui să menținem distincția între retoric și poetic. Vom abandona, totuși, această perspectivă: cele două capitole precedente au arătat că diferența calitativă a poeticului se află în fenomenele observabile la nivel tabular, nu în cele care se manifestă de-a lungul înlănțuirii. S-au putut, totuși, remarca alte diferențe doar cantitative: anumite proprietăți ale retoricului (cum ar fi ritmul) se realizează cu o densitate și o sistematizare deosebită în poezie. În acest scop vor fi prezentate unele dintre faptele examinate în acest capitol.

În legătură cu aceasta, o remarcă se impune de la început. Am fi tentați să credem, într-adevăr, că linearitatea proprie poeziei se confundă cu structura fonoritmă a poemului, eventual dublată de o structură sintactică particulară. Dar aceasta este o perspectivă iluzorie.

Dacă această dublă structură operează asupra desfășurării lineare a frazei și a textului, orientarea generală a poemului spre izofonie și izotaxie face ca succesivitatea linearului să-și piardă, dimpotrivă, din evidență și vizibilitate. Prin echivalențele sonore, ritmice, metrice și sintactice pe care le stabilește, poetul este cel care deviază mișcarea discursului din drumul său și îl instalează într-un spațiu structurat. Am sesizat deja aceasta în capitolul despre timp și ritm, lucru pus în evidență și de tendințele poeziei moderne în privința sintaxei. Ele se manifestă mai ales într-o slăbire a articulațiilor (construcții paratactice, stil numit nominal) care, cuplată cu suprimarea punctuației, induce o lectură pentru care succesiunea lineară a termenilor nu mai are relevanța obișnuită prin însăși punerea în cauză a pozițiilor gramaticale. În lipsa unei sintaxe coerente și susținute, elementele textului își caută mai degrabă locul într-un spațiu, în loc să se organizeze pe o linie univocă.

1. Coerența discursului și succesivitate

Aceste remarci preliminare subliniază deci o convergență, în lectura poetică, a diferitelor elemente lingvistice spre o aceeași ocultare a linearității. În această ordine de idei, și chiar dacă tabularitatea poetică nu e întotdeauna decât generată de lectură și nu dată, ajungem să ne întrebăm dacă, la limită, structura poetică nu vizează să submineze însăși succesivitatea părților de vorbire. Ar trebui, în legătură cu aceasta, să ne referim la principiile care definesc coerența acestui discurs, așa cum sînt acestea analizate, de exemplu, de „gramatica textuală”¹. Foarte schematic, vom reține aici că, la suprafață cel puțin, succesiunea coerentă a frazelor unui text este marcată de două tipuri

¹ Această lingvistică sau gramatică textuală pornește de la analiza discursului așa cum a fost ea predicată de Z. Harris, pe de o parte, pe de alta, de critica adresată de anumiți transformaționaliști care și-au concentrat atenția în mod prea exclusiv asupra frazei. Lingvistica textuală demonstrează că discursul nu poate fi conceput doar ca o lungă frază și că sensul unui text nu este reductibil la suma sensurilor frazelor sale. Parte a studiului structurătorilor textuali cei mai evidenți, cum ar fi pronumele (Roland Harweg, 1968), această lingvistică, ce s-a dezvoltat în special în Germania, a avut de profitat de distincția între structura superficială și structura profundă a unui text. Abordare sintetică și bibliografie la T. Van Dijk, 1972a.

de relații structurale: relații de identitate semantică sau referențială între grupuri nominale, relații permițând determinarea acestor grupuri și generînd serii anaforice și relații între grupuri verbale formînd serii coerente potrivit unei logici deductive și inductive și potrivit unei logici temporale. Deși ar fi util să examinăm sistemul anaforic al textului poetic¹, dorim să evocăm aici mai ales cel de-al doilea tip de relații. Acesta apare ca fiind preponderent în determinarea unei ordini succesive între frazele textului, ordine care nu poate fi modificată decît cu prețul unor transformări ale frazelor respective. Această necesitate mai mult sau mai puțin fixă și cu caracter temporal și causal se confundă, în reprezentările noastre, cu textele avînd structură narativă. Or, cel puțin în mod aparent, poezia pare că vrea să facă această ordine mai puțin pertinentă decît de obicei, sau chiar impertinentă. Ordinea frazelor devine mai puțin constrîngătoare, deci modificabilă din perspectiva lecturii. O experiență simplă poate pune în evidență această indiferență relativă a succesivității în discursul poetic. Mai multe poeme pe care am lucrat s-au dovedit lizibile de jos în sus, de la sfîrșit la început, nu vers cu vers, ci cel puțin pe fragmente, a căror lungime variază în funcție de anumiți parametri. Aceste fragmente pot fi strofele (cf. Geninasca, 1972). Cu condiția să nu ținem seama de compoziția sa în formă de sonet, un poem precum *Causerie* de Charles Baudelaire corespunde atît experiențelor reducerii tabulare, cît și ale unei verosimilități logice, dacă îl reconstituim astfel:

O Beauté, dur fléau des âmes, tu le veux !
 Avec tes yeux de feu, brillants comme des fêtes,
 Calcine ces lambeaux qu'ont épargnés les bêtes !
 Mon coeur est un palais flétri par la cohue;
 On s'y soûle, on s'y tue, on s'y prend aux cheveux !
 — Un parfum nage autour de votre gorge nue !
 — Ta main se glisse en vain sur mon sein qui se pâme;
 Ce qu'elle cherche, amie, est un lieu saccagé
 Par la griffe et la dent féroce de la femme.

¹ Cine este acest „eu“ care ne vorbește atît de adesea în poezie? Poetul? Un locutor fictiv? În orice caz, interpretantul pronumelui este dintre cei mai vagi și nu știm despre cel care vorbește (care se vorbește) decît ceea ce vrea să spună despre el un discurs poetic adesea pe cît de sibilinic, pe atît de scurt și zgîrcit în precizări asupra identității în măsura în care chiar atacul său este abrupt:

Je suis le ténébreux, le veuf, l'inconsolé
 (Nerval)
 Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne
 (Baudelaire)

Ne cherchez plus mon coeur; les bêtes l'ont mangé.
 Vous êtes un beau ciel d'automne, clair et rose!
 Mais la tristesse en moi monte comme la mer,
 Et laisse, en refluant, sur ma lèvre morose
 Le souvenir cuisant de son limon amer.

Atunci cînd poezia era sacralizată, această manipulare ar fi părut scandalosă¹. Putem cu mai mult temei observa că poemul astfel transformat nu mai este același obiect de sens. De fapt, ceea ce se modifică este o anumită strategie a medierii pe care vom încerca să o explicăm la modul general, în secțiunea următoare, și anume un joc de tensiune-relaxare, care are importanța sa, dar pe care nu-l reținem ca fiind principal în lectură. Astfel, în noua versiune, primul conector metasememic, metafora *ces lambeaux qu'ont épargnés les bêtes* suscită o tensiune foarte puternică în măsura în care bi-izotopia ei nu este pe deplin decodabilă decît pornind de la strofa a doua și de la echivalența cu *Mon coeur* (care este un palat...). Această mediere întîrziată are un cu totul alt efect decît strategia inaugurativă a primei versiuni care, propunînd mai întîi comparații (*Vous êtes un beau ciel, comme la mer*), evită orice ambiguitate și ne instalează în transparență. Dar, în ambele cazuri, ceea ce se menține este rețeaua izotopiilor și în special medierea centrală între/ stare mentală/ și /decor de ruină și carnagiu/.

Din nou, elaborarea schemei tabulare se afirmă ca primordială și pare să impună ideea că ordinea și succesivitatea discursului nu sînt decisive în definirea poeticului. Desigur, putem oricînd opune acestei teze a unei ordini indiferente un mare număr de poeme care, spre deosebire de *Causerie*, nu sînt transformabile sau inversabile pentru că sînt construite pe o fabulă, o povestire. Este cazul mai multor poeme din *Florile răului*. Este suficient, de altfel, un suport narativ foarte subțire sau foarte fragil pentru ca poemul să-și impună succesivitatea. Ca exemplu, să cităm, de această dată, *Noaptea renană* de Apollinaire, în care referința la o „poveste” nu este decît foarte aluzivă, cu toate că poemul trimite la o legendă narată și cîntată: ea se reduce la primul enunț (*Mon verre est plein d'un vin trembleur comme une flamme*) și la ultimul (*Mon verre s'est brisé comme un éclat de rire*) și mai ales la raportul dintre ele. Și totuși este greu, dintr-un motiv evident, să se răstoarne ordinea termenilor. O astfel de obiecție nu este însă, în cele din urmă, un obstacol de netrecut. Îi

¹ Ne vom aminti totuși că unii poeți au făcut astfel de transformări și că în *O sută de miliarde de poeme*, R. Queneau ne demonstrează cu folos că textul poetic este și o combinatorie de segmente.

putem opune cu ușurință ideea că dacă poemul reclamă adesea o armătură narativă pentru a da formă succesiunii sale temporale, această armătură rămîne independentă de poetic și poate fi întotdeauna considerată ca fiind suprainpusă. Asistăm deci la amestecul a două etosuri, amestec foarte vizibil în genuri ca fabula sau poemul epic, a căror poeticitate ni se pare astăzi slabă.

Nu ar trebui totuși să simplificăm analiza și să invocăm drept argument al prezenței narativului în poem doar fabula, un fel de parazit mereu susceptibil de a fi localizat, apoi eliminat. Fără a lua în considerare faptul că tropii se pot reduce la structuri predicative, știm de la analiștii povestirii¹ că succesiunea sintactică a două elemente în discurs poate produce, în relația semnificatelor, un efect de succesi-vitate temporală și de cauzalitate. Astfel, nu există reversibilitate între „Ea avu un copil și se căsători” și „Ea se căsători și avu un copil”. Relația *post hoc, ergo propter hoc** își găsește aici aplicația evidentă. Dar nu trebuie să pierdem din vedere faptul că receptorul mesajului este acela care, corectînd impreciziile sau lacunele mesajului, introduce o relație temporal-cauzală acolo unde aceasta este altfel decît o crede el sau acolo unde ea nu există. Aceeași „eroare logică” poate fi și este suscitată de poeme în care indicatorii de narațiune sînt absenți sau slabi. Acest fenomen de proiecție narativizantă este foarte obișnuit și se dezvoltă în funcție de modele culturale pregnante. Un poem ca *Popasul orelor* de Eluard autorizează, din acest punct de vedere, două lecturi distincte. Potrivit primei, cea mai poetică poate, cele trei „momente” pe care le reprezintă cele trei strofe vor fi percepute ca simultane și chiar situate într-un fel de atemporalitate (vezi, de altfel, și titlul). Dar, deși minime, cîteva indicii pot conduce și la o a doua lectură, potrivit căreia textul ar evoca cele trei momente ale

¹ Să amintim aici opinia lui Roland Barthes în *Introducere la analiza structurală a povestirii* (1966b): „Totul ne permite, într-adevăr, să credem că resortul activității narrative este însăși confuzia dintre consecuție și consecință, ceea ce vine *după* fiind citit în povestire ca fiind *provocat de*; povestirea ar fi, în acest caz, o aplicație sistematică a erorii logice denunțate de scolastică prin formula *post hoc, ergo propter hoc* care ar putea fi deviza Destinului a cărui povestire nu este, în concluzie, decît „limba” (p. 10). La rîndul său, Allan Rodway (1967) remarcă efectul pe care succesiunea sintactică a celor două elemente o poate avea asupra legăturii cauzale pe care o stabilim între ele, chiar dacă acesta nu este exprimat. În orice logică, A și B ar trebui să fie echivalenți cu B și A, dar, în practică, „și”-ul nu marchează o reversibilitate absolută.

* (Lat.) – După aceasta, deci din cauza aceasta (n. tr.).

unei iubiri, „înainte“, „în timpul“ și „după“. Această lectură se sprijină pe prezența unui indicator temporal în fiecare strofă (*soare arzător, noaptea, o singură dimineață*) și pe relația care se poate stabili între acești indicatori, pe de o parte, pe de altă parte și mai ales, pe simpla succesivitate a strofelor (tendința de a confunda două durate, cea a lecturii noastre și cea înscrisă în text), întărită aici de o progresie a sensului (și în mod accesoriu a expresiei) spre euforie și armonie. O astfel de lectură nu este mai puțin legitimă decât cealaltă, chiar dacă ea este într-o mai mare măsură îndusă (vezi analiza pe care am făcut-o poemului – Grupul μ , 1972 – și examenul critic al acesteia propus de Victor Renier, 1974:150-160).

Trebuie să mai subliniem faptul că discursul poetic și discursul narativ se sprijină ambele pe o operație centrală de mediere. Dacă, prin structurile lor, aceste două medieri sînt foarte diferite¹, cea narativă poate, cu toate acestea, să devină suportul și chiar echivalentul sintagmatic al celei poetice. Este ceea ce putem vedea în poemul lui Michel Deguy, *Paroi la mort*, analizat în acest volum. De-a lungul progresiei lineare, medierea poetică a vieții și a morții poate fi recunoscută ca o transformare actanțială, susținută de o povestire implicită, în care omul triumfă asupra unei morți simbolice (care este singurătate și zidire) prin comunicare. Ceva similar intervine și în *Popasul orelor* deoarece, în ultima strofă, cosmosul reprezentat prin *anotimpuri* capătă valoare de actant și de actor, pentru a colora cu *zăpadă și foc* mulțimea oamenilor – imagine a lui Anthropos. Observăm deci că elemente narrative pot interveni pentru a dubla transformarea poetică și a o dramatiza într-un fel. Neputînd afirma că această susținere este consubstanțială poeticului, vom spune, totuși, că ea este strîns legată de strategiile medierii. De aceste strategii ne vom ocupa în cele ce urmează.

¹ În capitolul II (3.1), am arătat deja diferența între punctul nostru de vedere și cel al lui Elli și Pierre Maranda (1971) privind conceptul de mediere. Să amintim că E. și P. Maranda nu concep medierea decît ca proces care se efectuează în desfășurarea povestirii, în timp ce, în cazul poeziei, noi o situăm pe o axă ortogonală față de acest proces.

2. Strategii textuale

2.1. Lectura lineară ca lectură accidentată

În cursul lecturii lineare a unui mesaj ținând de limbajul științific, ne preocupăm numai de urmărirea izotopiei: această lectură este esențialmente *uniformă*. Lectura lineară a unui text ținând de limbajul retoric se desfășoară diferit: ea este o lectură *accidentată*. O astfel de lectură procedează și ea începînd de sus și de la stînga și, pe măsură ce progresează, utilizează și ceea ce precede mesajul ca bază pentru stabilirea de proiecții asupra a ceea ce urmează acestuia. Dar ea întâlnește accidente care o obligă neîncetat să reevalueze ceea ce este anterior mesajului. De exemplu, ea va pune în evidență un semnificat neindexabil în izotopia provizoriu stabilită sau va întâlni, în interiorul unui șir de foneme, un grup identic unui grup precedent. Lectura se încheie deci neîncetat, revine asupra ei înșiși în cicluri din ce în ce mai ample și procesul nu se oprește decît o dată cu și cu prețul unui ansamblu acceptabil de reevaluări ale tuturor accidentelor întîlnite. Retrospectivă, această lectură devine în același timp prospectivă. Orice accident survenit pe parcursul înlănțuirii o pune în stare de alertă și dacă ea așteaptă ca elemente noi să întărească sau să faciliteze închiderea, ea prevede de asemenea – cu voluptate – noi accidente. Ea se supune, deci, în aceeași măsură surprizei, o surpriză asupra căreia va trebui să revenim.

Noțiunea de reevaluare acceptabilă desemnează un sistem coerent de punere în relație prin care toate motivele devin semnificative. Acest sistem nu este altceva decît un tabel, tabel despre care am arătat mai înainte că este articulat în planul conținutului conform unui model triadic. Trebuie acum să subliniem faptul că *lectura lineară este procesul prin care se stabilește lectura tabulară*, fiind, în același timp, singura capabilă de a pune în evidență manipulările timpului pe parcursul înlănțuirii (cf. cap. III). Rezultă de aici că studiul lecturii lineare poetice este cel al economiei sintagmatică a figurilor conec-toare. În interiorul acestei economii, putem cu ușurință distinge și defini anumite tipuri de *strategii*, ceea ce vom încerca să facem în cele ce urmează.

Să mai precizăm că fiecare accident survenit pe parcursul lecturii lineare produce o anumită tensiune. Din acest punct de vedere, discursul retoric prezintă unele analogii cu sistemul care acționează în

narațiune. Povestirea progresează printr-un joc de tensiuni urmate de relaxări. O abatere, cum ar fi nedreptatea, crima sau conduita valoroasă intervine, cerînd să fie anulată, și ea este într-adevăr anulată pe parcurs, sub formă de reparație, pedepsire a vinovatului sau recompensă a celui merituos. În textul poetic însă, în afară de faptul că efectul de tensiune-relaxare se face simțit mai ales în plan tabular, prin intermediul conceptului de mediere, el se exersează, în plan linear, asupra altor elemente decît personaje și funcții (Bremond, 1964). Cuplurile opuse utilizabile în succesiune afectează entități abstracte sau structuri, avînd un caracter de obicei static sau atemporal, și au drept efect dramatizarea apariției elementelor succesive. Poetul poate face apel la forme de opoziție foarte variate. În domeniul semnificativului doar, el va crea contraste între izofonii, între lung și scurt sau, invers, între lent și rapid sau invers¹ etc. Numărul contrastelor posibile crește o dată cu numărul domeniilor pe care le facem să intervină și, de exemplu, este de asemenea permis să opunem unei continuități fonoritmice o ruptură a semnificativului. În această privință, inventarul resurselor ar putea să se extindă foarte mult.

În concluzie, cuplul tensiune-relaxare corespunde evenimentului retoric ca atare și se neutralizează în lectura lineară. Evenimentul este momentul de tensiune, reevaluarea sa – momentul de relaxare. Diferitele figuri pot fi deci considerate drept accidente care impun rupturi în scurgerea uniformă a timpului lecturii.

Vedem deci că orice accident retoric care se produce în textul poetic implică două aspecte distincte, dar indisociabile, ca și, de altfel, poemul considerat ca întreg. Aspectul dinamic, așa cum l-am definit, este condiția și complementul aspectului static. Din acest punct de vedere, lectura este operația prin care se realizează o *dismutație*, dacă putem împrumuta acest termen din domeniul chimiei. Dismutația poetică presupune o separare provocată în interiorul poemului pe direcția a două axe, axa lineară și axa tabulară: lectura

¹ Pe ce se bazează impresia de viteză pe care o lasă lectura poemului? După Seymour Chatman (1960), ea nu este intrinsecă silabelor. Dacă lăsăm la o parte cazurile – puțin relevante – în care iluzia provine din sensul cuvintelor, două condiții formale pot da impresia de viteză: adjoncție de silabe, distribuție de accente *ușoare* în „punctele metrice”. Pentru a obține, din contră, o impresie de lentoare, vom forma grupuri lungi de consoane și vom pune accente *puternice* în punctele de „zero metric”. Să mai remarcăm că acest lucru nu este posibil decît în interiorul unei scheme metrice precise și că, pe de altă parte, perceperea efectului nu are în general loc decît dacă sensul îl induce.

distinge și recunoaște două componente în text. În același timp, totuși, ea face ca aceste două componente să fie inseparabile și poemul nu capătă formă decât prin intermediul acestei percepții duble care se efectuează în orice punct al poemului, ca și la nivelul compoziției sale generale.

Vom mai observa că acest cuplu tensiune-relaxare este, prin definiție, generator de euforie poetică, așa cum este și medierea. Acest lucru nu implică deloc ca poemul să se sfârșească întotdeauna printr-un „happy end“, iar relaxării să-i corespundă prezența unui semnificat referindu-se la un eveniment fericit, sau la o noțiune valorizată pozitiv. În *Adormitul din vale* de Rimbaud, efectul final de surpriză poate fi apreciat în două feluri. Sentimental, finalul, vestea morții soldatului, ne va întrista, și aceasta conform normelor culturale. Dar, din punct de vedere poetic, important este faptul că apariția foarte bruscă a unei tensiuni (adormit=cadavru), posibilitatea unei relaxări euforice găsește condiții de realizare într-o relectură a poemului potrivit izotopiei dezvăluite tardiv. Independent de sensul său, neutralizarea tensiunii este generatoare de euforie.

2.2. Strategii ale medierii

Forma de tensiune-relaxare care definește cel mai strict retoricul este cea care corespunde procesului de conexiune semantică. O tensiune intervine prin apariția unei alotopii indicând existența a două izotopii ale conținutului; descoperirea unei conexiuni între ele permite medierea, și deci relaxarea. Problema tehnică pe care o putem lua acum în considerare este de a ști în ce mod poemul, în linearitatea sa, distribuie și organizează ansamblul procesului. Chiar dacă vastul corpus al culturii poetice occidentale pare să ofere, în această privință, o varietate infinită de strategii (în funcție de care se măsoară, de altfel, originalitatea poezilor), este posibil să izolăm câteva tipuri sau tendințe. Unele se afirmă între limitele foarte localizate ale figurii izolate. Altele, de care ne vom ocupa mai întâi, pun în valoare strategii de ansamblu, structurând poemul în întregime. Să notăm de la început că între o structurare puternică de acest fel și calitatea poemului nu există o corelație particulară (a se vedea în legătură cu aceasta capitolul V).

Analiza strategiilor de ansamblu poate face să intervină diverse variabile. Cele două principale sînt, pe de o parte, apariția alotopiei,

pe de altă parte, constituirea medierii, cele două procese nefiind întotdeauna concomitente. Putem face să intervină, de asemenea, anumite caractere ale conexiunilor și mecanismelor mediatore, cum ar fi numărul și gruparea lor sau tipul de operații retorice folosite de preferință. Vom acorda atenție, pe de altă parte, gradului de evidență și modului în care acționează abaterea și reevaluarea sa (vezi capitolul I, 2.2.2). Toți acești parametri ar trebui să conducă la elaborarea unei tipologii a strategiilor poetice, depășind limitele înguste ale inventarelor retorice sau stilistice. Ne vom limita aici la o primă schiță care va relua primele două criterii indicate mai sus, și anume manifestările respective pe axa lineară a alotopiei și a medierii sale. Pentru a simplifica, nu vom reține decât cazul textului conținând o bi-izotopie. În cazul în care textul nu conține decât un singur mecanism mediator, vom distinge între o poli-izotopie „precocă” (percepută la începutul discursului) și o poli-izotopie „tardivă” (la încheierea discursului), cît și între o mediere „tardivă” sau „precocă”. Ceea ce produce patru combinații, dintre care una este imposibilă (mediere „precocă”, poli-izotopie „tardivă”)¹. Dacă, pe de altă parte, textul prevede mai multe mecanisme mediatore, două cazuri sînt posibile: aceste mecanisme sînt fie grupate, ceea ce se poate reduce la izotopia precedentă, fie dispartate (neutralizarea opoziției precoc-tardiv). Se obține, pornind de la aceasta, tabelul care urmează. Să notăm că prezența a mai mult de două izotopii ar modifica schema, în sensul că ar trebui să distingem pozițiile relative ocupate de punctele de apariție a izotopiilor și să ținem seama de localizările multiple ale medierilor. În coloana din dreapta tabelului, am încercat să ilustrăm fiecare combinație prin unul sau două exemple generice servind aici drept simple puncte de reper (vezi comentariul).

¹ S-ar putea face obiecția că un poem cum ar fi *Correspondențe* de Baudelaire introduce, chiar prin acest titlu, instrumentul unei medieri ai căror termeni nu sînt încă exprimați. Vom remarca totuși că, în acest caz, ca și în altele pe care ni le putem imagina, medierea este tematizată și funcționează mai degrabă ca element al unei izotopii decât ca instrument conector. Ne putem totuși imagina, la limită, un text în care medierea ar fi exprimată într-un mod oarecum abstract înainte ca elementele poli-izotopiei să fie menționate. Dar, din cîte știm, nu există poeme care să se conformeze acestui caz-limită.

	Poli-izotopie	Mediere	Exemple
mecanism unic sau mecanisme grupate	1. precoce 2. precoce 3. tardivă 4. tardivă	precoce tardivă precoce tardivă	alegorie, fabulă poem-enigmă (imposibil) poem-surpriză epigramă
mecanisme multiple negrupate	5. precoce 6. tardivă	difuză difuză	poem hermeneutic (imposibil)

Tabelul XIII. Tipologia strategiilor mediatoare

Primul tip, care apare reprezentat de alegorie și fabulă, corespunde unei forme destul de clasice și chiar destul de convenționale de poezie. Introdusă de la început, schema tensiune-relaxare traduce adesea o voință demonstrativă sau argumentativă care impune evidența medierii. Astfel textul va debuta printr-o comparație sau o metaforă *in praesentia*, sau, ca în fabulele lui La Fontaine, referința implicită (a regnului animal la cel uman) va fi subliniată prin termeni metaforici în serie, cât și prin convenția proprie genului. Poezia de factură modernă nu abandonează, totuși, nici ea acest demers:

La Nature est un temple où de vivants piliers
(Baudelaire)
Me voici maintenant au milieu de mon âge,
Je me tiens à cheval sur ma belle maison
(Cocteau)

O distanță între apariția poli-izotopiei și medierea sa nu se mai întâlnește decât rar în textele elaborate. Printre poemele comentate aici, *Paroi la mort* de Michel Deguy reprezintă acest al doilea tip. Viața (Anthropos) și moartea (Cosmos) sînt mai întii prezentate ca ireductibile (paroi) înainte de a fi mediate tardiv într-un paradox final. Acestei strategii îi corespunde aici o tematizare a procesului mediator în planul diegezei. Este și cazul *Nopții renane* de Apollinaire, poem care dramatizează opoziția între lumea poetului (care bea) și a realității și cea a fluviului și a legendei, înainte de a stabili între ele o intersecție pornind de la enunțul *Le Rhin le Rhin est ivre*, raportabil la starea poetului (a *Eu-lui*). Recunoaștem aici o strategie a enigmei în măsura în care divorțul semantic perceptibil inițial instaurează un „mister” care va rezolva medierea tardivă. Trebuie subliniat faptul că această mediere amînată este nu numai o

punere în valoare a desfășurării lineare a textului, fiindcă ea declanșează o lungă așteptare, ci și un preludiu a ceea ce ar putea fi o poezie a rupturii, o poezie contestînd ordinea mediatoare centrală (vezi tipul 3).

Tipului 4 (nici 3 și nici 6 nu sînt reprezentate) îi corespunde efectul de surpriză cel mai marcat, un efect pe care îl vom califica drept enigmatic și care, în ultimul moment, indică o lectură nouă a textului. Încercătoare în izotopia întretinută de la început, lectura este brutal deturnată și se declanșează un *feed-back*. *Adormitul din vale*, evocat mai sus, figurează acest procedeu tot așa cum, dar într-o formă mai concisă, o face și distihul lui Toulet analizat în acest volum, unde termenul final (*des*) *morts* ne obligă să recitim cele două versuri și să le atribuim o altă dimensiune. Se întîmplă, totuși, ca în interiorul acestei structuri, o pregătire să reducă efectul de surpriză: cititorul are în acest caz satisfacția de a anticipa abaterea finală și de a participa la această previziune. Este ceea ce se întîmplă în *Albatrosul* lui Baudelaire, unde comparația tardivă (*Le poète est semblable au prince des nuées*) este anunțată de antropomorfizarea păsării în descrierea care o precede. La Ronsard, *Mignonne allons voir si la rose* este un foarte frumos exemplu de inducție progresivă a medierii finale (*Cueillez cueillez votre jeunesse*). Procesul constă în a introduce foarte devreme și incidental comparația femeie-floare, inversînd-o: *son teint* (de la rose) *au vôtre pareil*. La sfîrșit, tinerețea femeii va fi cu atît mai comparabilă cu strălucirea florii, deoarece trandafirul este deja comparabil cu femeia. Un prim motiv a anticipat comparația finală, pregătind-o.

Celor trei strategii precedente le pot corespunde, așa cum am arătat, fie un mecanism mediator unic, fie mai multe mecanisme grupate. Vom nota că această grupare își va întări coerența care va funcționa din plin din momentul în care o aceeași figură retorică se va repeta de mai multe ori. Este vorba despre o formă de insistență care mărește considerabil redundanța textului, dar și care întărește, paralel, etosul nuclear al figurii înseși (Grupul μ , 1970a și 1972). Nu se poate da un exemplu mai vizibil și mai marcat al acestei insistențe decît antiteza hugoliană, ca în pasajul care urmează, extras din *Horror*:

La cendre ne sait pas ce que pense le marbre;

L'écueil écoute en vain le flot; la branche d'arbre

Ne sait pas ce que dit le vent.

Qui punit-on ici? Passez sans vous connaître!

Est-ce toi le coupable, enfant qui viens de naître?

O mort, est-ce toi le vivant?

Tipul 5 nu diferă prea mult la prima vedere de tipul 1. Și aici, poli-izotopia este de la început prezentă; și aici, medierea este parțial imediată. Dar această mediere nu va fi înfăptuită și complet lizibilă decât atunci când mai multe mecanisme mediatore, răspândite în poem, vor fi fost identificate și când efectele se vor fi înmulțit. Este ceea ce se întâmplă în mai multe poeme de Mallarmé: acest caracter difuz al medierii pare să fie în legătură cu ermetismul lor. Este cazul lui *Salut*, care este în mod activ poli-izotop începând de la cuvântul *spumă* (*écume*) din primul vers, dar care nu se va dezvălui pe deplin ca atare decât în urma indexării, în cadrul strofei, a mai multor lexeme în izotopiile ce trebuie recunoscute (*la coupe, une troupe/ De sirènes*). De asemenea, *Une dentelle s'abolit*, în care *Jeu suprême* din al doilea vers este de la început simțit ca polisemie, dar nu va putea fi raportat decât mai târziu la contexte precise. S-ar putea spune că, în acest caz, desfășurarea lineară este subliniată sau pusă în evidență prin activitatea de interpretare care se așteaptă de la cititor, activitate orientată spre un fel de căutare hermeneutică și care adăunează informațiile.

În trei dintre cele patru exemple examinate, de altfel, este remarcabil faptul că strategia cuprinde un element de valorizare a lecturii lineare – chiar dacă, în ultimă analiză, acest element este întotdeauna reductibil la structura tabulară. Numai conjuncția unei poli-izotopii și a unei medieri care-i este asemenea conferă o formă foarte statică poemului. În celelalte cazuri, dimpotrivă, orientarea înlănțuirii și caracterul său succesiv sînt foarte subliniate: printr-un suspans și o așteptare în tipul 2 (enigmă), printr-o închidere globală a circuitului, necesitînd o relectură în tipul 4 (epigramă), printr-o investigație de-a lungul înlănțuirii în tipul 5 (poem ermetic). Dar ar fi greșit să se creadă că toate poemele se pot reduce la strategii atît de sistematice și deliberate. Foarte adesea, mișcarea lor nu poate fi descrisă decât în limitele unor mecanisme mai localizate acționînd asupra termenilor conectori.

2.2.1. Tensiuni locale și poziția termenilor conectori

În desfășurarea unui poem, anumite segmente capătă un statut particular în raport cu strategia mediatore – acele segmente situate între punctul unde apare o tensiune și punctul în care această tensiune este neutralizată. Este posibil să se delimiteze cu precizie aceste segmente tensionate și să se analizeze caracterul lor *suspensiv*. Prin opoziție, evenimentul retoric va fi numit *concluziv*, atunci când acci-

dentul poate fi redus chiar în locul unde survine, împiedicînd formarea oricărei tensiuni și lăsînd o impresie de închidere. Acest ultim caz este cel mai curent și nu este necesar să fie ilustrat. Ca exemplu de segment suspensiv, vom cita aceste versuri ale lui Maiakovski:

C'est ainsi
que pour s'accrocher au ciel,
la terreur
dresse les bras hurlants du Lusitania

„A se agăța“ nu este înțeles pe deplin decît atunci cînd se știe că este vorba de niște brațe desperate care gesticulează. Accidentul provocat într-un vers nu-și găsește soluția decît într-un vers ulterior, singurul care autorizează reevaluarea deplină. Astfel, în timp ce un prim element permite reperarea unei poli-izotopii, trebuie să așteptăm un element următor pentru ca să intervină termenii conectori susținînd medierea.

Alte alotopii nu pot fi reevaluate decît cu condiția de a se face apel la elemente exterioare textului. Citind versul lui Jacques Izoard: *Comme je mens, je respire*, nu putem sesiza inversiunea și fixa spațiul comparației decît prin referință la expresia „Il ment comme il respire“, absentă din mesaj și absentă din codul lingvistic. Vom integra în acest tip de reevaluare, care s-ar putea numi *aluzivă*, toate metalogismele ținînd de nivelul propozițional și al căror efect va fi de a invita pe cititor să iasă momentan din mesaj pentru a-i anexa presupoziii exterioare. Este vorba de un efect foarte puternic resimțit care realizează un fel de ancorare a textului (iluzorie sau nu, lucrul este prea puțin important) într-un extra-text, spărgînd astfel închiderea poemului.

Desigur, unele dintre strategiile evocate se sprijină pe dispoziții sintactice particulare. Diferitele forme ale permutării, începînd cu inversiunea, sînt apte să deschidă segmente tensionate. În versurile care urmează, aparținînd lui Francis Chenot, inversiunea subiectului este generatoare de echivoc:

Mienne
et déjà étrangère malgré la blessure
se corrompt la parole.

Bine studiată de F. Soublin și J. Tamine (1973: 240 și urm.), metafora *in praesentia* prin juxtapunere este un caz interesant în acest sens. Într-adevăr, metafora prin juxtapunere dispune de un element (nume sau grup nominal) care poate fi deplasat după voie la dreapta sau la stînga. Deplasat și pus în relație cu întreaga frază, sau strofă, acest element permite împlinirea liberă a motivației procesului prin

intermediul părții din stînga sau din dreapta. Apelul la una dintre aceste dispuneri este, desigur, rezultatul unei strategii, așa cum o indică și acest exemplu luat din Saint-John Perse și citat de autori (sublinierile ne aparțin):

Chamelles douces sous la tonte, cousues de mauves cicatrices, que les collines *s'achement* sous les données du ciel agraire – qu'elles *cheminent en silence* sur les incandescences pâles de la plaine; et *s'agenouillent* à la fin, dans la fumée des songes, là où les peuples s'abolissent aux poudres mortes de la terre.

Metafora între coline și cocoșele cămillei domină întreaga perioadă. Antepunerea sa este suficientă pentru a descifra în cursul lecturii cuvintele pe care le-am subliniat și a accepta ca plauzibilă (fără surprize) mișcarea peisajului descris. Procedul în ansamblu constituie o varietate remarcabilă a metaforei numită „filată”, analizată de Riffaterre (1969). El ilustrează și faptul că, în interiorul poli-izotopiei, nu este necesar să recunoaștem o ierarhie: mobilitatea potențială a planurilor lecturii stabilește o relativă echivalență între ele.

3. Poetici non-mediatoare

3.0. O „poezie a rupturii”

În repetate rînduri, de un secol, s-au găsit poeți care să încerce să rupă cu practicile obișnuite ale poeziei, pentru a reinnoi raporturile literaturii cu realul și cu limbajul. Lautréamont și Mallarmé, primii, au refuzat un anumit model poetic; mai tîrziu, această întreprindere revoluționară a fost reluată și adîncită de mișcarea dadaistă, de suprarealism, poate și de expresionismul german, în sfîrșit, de grupuri și poeți mai recenți. Deși sînt, desigur, eterogene, ceea ce unește aceste curente, din perspectiva reflecției actuale despre poezie, este faptul că ele înlocuiesc o poetică a reprezentării și a semnificației cu forme textuale în care relațiile între semnificante acționează prioritar asupra formării combinațiilor semantice.

Nu vom lua în considerare aici impactul acestei rupe asupra concepțiilor clasice ale literaturii și lecturii sau asupra poziției scriitorului în instituția literară. Vom nota mai degrabă că această revoluție are două consecințe importante privind retorica poetică. Mai întâi, noua poezie denunță, prin intervențiile sale parodice, o lume de *topoi* structurată, lume care, începînd deja cu romantismul, era într-un serios declin (fără însă ca acești *topoi* să dispară). Pe de altă parte, aceeași poetică contestă centralitatea analogiei și metaforei. Aceste două atitudini sînt generate, după cîte se pare, de un efect de uzură destul de evident. Către 1871, în poezie, masa redundantă a figurilor și a formelor este în creștere și devine din ce în ce mai dificil de restabilit un echilibru acceptabil între redundanță și originalitate. În aceeași perioadă, devine precumpănitoare impresia că vechile instrumente retorice exploraseră tot ce era posibil (vezi Florescu, 1971): totul s-a spus și Mallarmé a citit toate cărțile. În acest moment, noi modalități poetice își vor face apariția, deși vechiul mecanism este încă amplu exploatat.

Dincolo de aceasta, ne putem întreba dacă întreprinderea nu își propunea să compromită progresiv fundamentele poeticului pînă la perimarea modelului tabular de lectură pe care l-am definit, cu toată încărcătura ideologică vehiculată de el (cf. capitolul V); altfel spus, ne putem întreba dacă, prin această întreprindere, nu se întrezărește perspectiva unei forme de lectură mai bine fixată asupra dispoziției lineare a discursului și înlocuind euforia mediatore cu un sens poetic al rupturii, al ineditului și al diferenței. Ar fi comod să răspundem că ipoteza este șubredă în măsura în care multe dintre exemplele pe care ne-am sprijinit pentru a ne dezvolta teoria sînt împrumutate tocmai din poezia contemporană, în care noi am putut chiar recunoaște un stadiu deosebit de elaborat și de purificat al modelului generator. Și este adevărat că, începînd cu sfîrșitul sec. al XIX-lea, poli-izotopia textului poetic se declară și se afișează în mod decisiv („simbolismul”). Este adevărat și faptul că libertățile pe care, în aceeași perioadă, poetul și le ia față de sintaxă și metrică îi permit mărirea potențialului de transformare retorică și de mediere (cf. supra). Putem chiar adăuga că, o dată cu suprarealismul, metafora cunoaște un fel de apogeu, datorită unor folosiri sistematice, esențiale în strategia poetică. Totuși, diferite tendințe se manifestă în sens opus, fie în programe și manifeste, fie în poemele înseși. Acestea ne interesează aici, mai ales că o întreagă parte a poeziei noi recuză metafora, figura. Mai aproape de noi, Denis Roche declară: „Cît despre ceea ce ei numesc *poezie*, în ceea ce mă privește, trebuie să încerc să mă cuprind în ea cît mai adînc, antrenînd materialul poetic pentru a-l face să nu mai figureze decît în *minus*” (*Le Mécrît*, p. 139). Problema care se pune

este de a refuza, cel puțin în teorie, bazele înseși ale oricărei medieri. Metafora suprarrealistă, deja, reducând la minimum intersecția celor două sememe pe care ea le pune în relație, înțelegea să descalifice, împingând-o la extrem, buna funcționare retorică și, pentru lectură, să facă medierea nesigură. Paralel, experiențele de scriitură automată fundamentau efectul poetic pe un fel de arbitrar și, prin urmare, dacă ele generau o puternică poli-izotopie, distanța între elemente făcea medierea riscantă. Acestui proces de compoziție i se pot asimila diversele tentative de producere aleatorie a textului poetic. Și în acest caz, chiar dacă întâlniri fericite au avut loc, lectura este confruntată cu unități de sens sau enunțuri ireductibile unele la altele și dispersia semantică poate începe să împiedice formarea schemei tabulare. Această repunere în discuție a structurii clasice se manifestă în alt mod și în formele de poezie în care se produce o supradeterminare a înlănțuirii semnificanțelor: semnificația de tip clasic își pierde din relevanță în favoarea generării sensului plecând de la materialul sonor, efecte ce pot solicita lectura în toate direcțiile. Și în acest caz, linearitatea discursului capătă o nouă importanță.

Iată deci, menționate rapid, câteva experiențe care par să compromită stabilitatea modelului poetic pe care l-am descris. Ar trebui să estimăm acum până unde merge „ruperea“. Analiza va încerca să pună în evidență până la ce punct, în trei direcții diferite, medierea care orientează lectura tabulară constituie un refuz sau o depășire.

3.1. Medierea refuzată

Absența pur și simplu a poli-izotopiei exclude „poemul“ din poetic. Dar această regulă nu funcționează decât teoretic. Mai întâi, rareori un text este lipsit de accidente retorice și nu invită la reevaluări în funcție de mai multe izotopii, fără a lua în considerare faptul că un text poate fi întotdeauna recitat dintr-o perspectivă retorică, datorită unei izotopii pre-textuale (cf. cap. I, 2.3.2.3). În plus, structura versului (metru, rime și/sau aliterații) este, pentru lectură, un puternic indicator de figuri metasememice. Versul stabilește paralelisme și cuplaje formale în care lectura tinde să recunoască cupluri semantice: acest început de proces metaforic conduce deja spre o poli-izotopie. Se poate deci spune că, în forma sa cea mai exterioară, textul poetic presupune de la început mediere. Poetul știe atât de bine acest lucru încât, pentru a se opune acestui proces, el nu are altă cale decât să producă

mărci vizibile ale refuzului său și să nege, într-un fel sau altul, posibilitățile textuale de mediere. Ca exemplu extrem, poemul lui Aragon, *Bouée* (în *Le Mouvement perpétuel*), generalizează folosirea tautologiei sub forma unor expresii ca „o zăpadă de zăpadă“, „un fluviu de apă“, un copil care „mănâncă o napolitană în soarele napolitană“. Primele două forme prezintă una dintre structurile prin care se actualizează un trop ca metaforă *in praesentia*, dar aici nu există conexiune deoarece, chiar din cauza tautologiei, rămânem la o izotopie unică. Putem vedea în aceasta atât un refuz al poeticului tradițional, cât și o recunoaștere a neputinței de a se elibera de el. Oricum ar fi, nu se poate scăpa de metaforism decât reluându-i și reproducându-i structurile. De altfel, acest limbaj tautologic pe care îl impune Aragon și mai ales sub forma celei de-a treia expresii (*soarele napolitană*), este purtător al unei poeticiități particulare care o evocă pe aceea a „limbajului schtroumpf“, care nu utilizează decât unul și același lexem pentru a numi universalitatea lucrurilor. În mod paradoxal, se atinge aici limita însăși a retoricului, când orice mediere devine superfluă, fiind deja realizată și deja generalizată.

Luînd acum în considerare cazul poemului poli-izotop, dar în care nici o mediere nu pare să se producă, ne aflăm pe un teren mai familiar. Am întâlnit mai înainte cazul textului în care procesul mediator este întârziat (*Paroi la mort*): este o primă etapă. Iată acum poemul care înlănțuie mai multe secvențe sau enunțuri lizibile pe izotopii diferite, fără să intervină tropi evident conectori, autorizînd trecerea de la o izotopie la alta. Poezia lui Jean Follain, care exclude destul de sistematic metafora, ilustrează acest demers și, de pildă, poemul următor pe care îl vom analiza rapid:

LE COSTUME DU SOIR

Sur le sol raviné
d'un paysage rafrâichi
un intrépide marcheur
pourvu par la charité
d'un vieux costume du soir
sent venir la mort
pour assez tard encore,
un fil s'est dépris de l'étoffe.
Donateur du vêtement noir
l'architecte va mener son pont
jusqu'à l'achèvement
museau contre terre à ses pieds
un animal se reposé
inconscient d'être né.

Se pot distinge în această piesă scurtă pînă la șapte izotopii nu doar juxtapuse, ci articulate pe unități care nu asigură o conexiune decît într-un mod foarte mediat, potrivit procesului complex descris în capitolul I (2.3.4.1). S-ar putea vorbi în acest caz de unități-pivot: trecerea nu e asigurată de metafore programate ca atare în text, ci prin mijloace esențialmente sinecdocice. De exemplu, unitatea „arhitect” aparține unei izotopii pentru că arhitectul este „cel care dăruiește caritabil o haină”, altelea ca „arhitect al unui pod” și unei a treia, ca „posesor al unui cîine”.

Contiguitatea realizată antrenează o asemenea disparitate, încît cu greu se poate stabili o unitate de sens acceptabilă pentru poemul întreg. Lectura este din acest motiv nesatisfăcătoare pentru că ea nu îndeplinește una dintre condițiile mesajului poetic, închiderea textului. Se va impune deci un demers bazat pe conjecturi, în care rolul cititorului va fi preponderent: el va consta în a reduce eterogenitatea textului și în a subsuma izotopiile locale unei izotopii globale. Este lectura tabulară pe care am descris-o, dar inversată, pentru că se produce o reducere progresivă a unei izotopii unice, reducere operată metatextual printr-o construcție progresivă. Această reducere presupune că cititorul este cultural înclinat să transforme în acest fel orice text care i se propune sub această formă și că poetul și-a structurat cel puțin inconștient textul.

În poemul lui Follain, cititorul poate releva o serie de lexeme dispersate purtătoare ale ideilor de uzură și retoric congruente expresiei lor: „ravine” (v. 2), „vieux”, „soir” (v. 5), „la mort” (v. 6), „fil... dépris” (v. 8), „noir” (v. 9), „achèvement” (v. 11), „repose” (v. 13), „être né” (v. 14). Puțin cîte puțin, unitatea semantică a poemului va fi obținută printr-un joc de metafore (dar de metafore proiectate) și de opoziții mascate de natură sintactică. De exemplu, vom nota opoziția la acest nivel global între „sentir venir la mort” și „inconscient d'être né” și o vom extinde la aceea dintre cel care merge (moarte apropiată) și arhitect (moarte îndepărtată). Vom considera, de asemenea, versul 8 drept o metaforă a versurilor 6 și 7 și, din aproape în aproape, vom valorifica metaforic pe cel care merge, (mersul său înseamnă viața) și podul (conducînd de la trecut spre viitor). Prin aceasta se reintroduce, deci, poeticul în text sub formele medierii. Trebuie să recunoaștem însă că disimularea despre care am vorbit este aici mai puțin precisă și, în orice caz, secundă.

În concluzie, înainte ca lectura să restabilească o poliizotopie dinamică, se produce o primă percepere a discursului în eterogenitatea sa. Or, această percepere a ceea ce este discontinuu și ireductibil este valorificabil și, de altfel, valorificat: ea vizează dificila (imposibila?)

analogie a diferenței acceptate. Este cea pe care o evocă și poezia lui Denis Roche, de exemplu, în acest fragment din *Le Mécrit*:

Foin de la poésie / la pensée dit l'origan à son
ombre devrait m'indiquer qui je sers / Nul bateau
Nulle pompe à mi-temps, nulle centrifugeuse:
On se débrouille avec les papiers du bord. Et
On écrit qu'on ne croit pas en Dieu à défaut de
Perspective ou que le voyageur c'est comme-l'
Evolution du genre, il s'agit de ne pas se mouil-
ler. Battoir des nombreuses recherches, fumiers
Des journalistes des Gonzague et des Turkestans
Je te ferai foutre Toi qui d'une lance de flamme
/ noyautez!! Fends le glace de mon âme
(*Le Mécrit*, p. 128).

Aici pot fi construite o izotopie globală (/scriitură/) și izotopii locale, dar nu întregul efect al textului se resoarbe în ele. Pauza versului și folosirea unui semn de punctuație ca bara oblică ne indică destul că trebuie recunoscut elementul inadecvat și eterogen, forța rupturii (*Evolution du genre, il s'agit de ne pas se mouil-*). Principiul poetic (antipoeitic?) constă aici în a exploata diferența mai mult sau mai puțin radicală între semnificați.

3.2. Mediarea aleatorie

Poetul se poate lăsa în voia hazardului ca principiu generator al poeticului. El ne sugerează, deci, două tipuri de lectură. Fie valorifică întâlnirile inadecvate între cuvinte și între enunțuri, adică, în ultimă instanță, haoticul, fie contează pe capacitatea celui care mînuiește limbajul (și în special limbajul poetic) de a recunoaște analogii și de a proceda la reevaluări mediatizante, în ciuda incompatibilităților proprii întâlnirilor aleatorii. Dar, înainte de a semnala cîteva experiențe de poezie aleatorie, este necesar să amintim rolul pe care l-a jucat întotdeauna în poezie ceea ce s-ar putea numi efectul de hazard, în acest domeniu al semnificantului unde el acționează în chip predilect.

Rimele, și metaplasmele în general, produc întotdeauna o impresie de hazard fericit. Această impresie este legată de profundul nostru sentiment al caracterului arbitrar al semnului (relația pe care o calificăm aici drept arbitrară fiind aceea care unește semnificantul și sem-

nificatul, și nu relația de referință). Contrar a ceea ce s-a crezut, motivarea sau remotivarea semnului este întotdeauna rezultatul unei raționalizări *a posteriori* și se referă întotdeauna, așa cum a arătat T. Todorov (1972a: 282, 286 și urm.) la relația între semn și referent; problema nici măcar nu se pune pe planul semnificației. Surpriza pe care ne-o produce paronomaza dovedește faptul că acest mecanism se sprijină în același timp pe un rapel al caracterului aleatoriu propriu unirii semnificantului cu semnificatul și pe o corespondență care, înainte de a fi motivată, este sesizată ca o pură coincidență. Raportul inter-semne subliniază caracterul aleatoriu în raportul intra-semn. Hazardul intervine deci la două nivele postulându-se reciproc în interiorul aceluiași proces. Este lucrul de care poeții au devenit conștienți de multă vreme, găsindu-și în aceasta resurse constante. Ei au procedat la apropieri semantice acolo unde nu era decât similitudine a semnificantilor. Hazardul a fost exploatat pornind atât de la semnificatul fonetic (rime, asonanțe, aliterații, durate și accente etc.) cât și de la cel grafic. Exploatarea la nivel fonetic a fost chiar tehnicizată sub forma dicționarului de rime, providență pentru metromanii de duminică: probabil adesea, în cursul elaborării unui poem, hazardurile adunate în acest dicționar sugerează apropieri între sememe. În toate cazurile, poezia recuperează și valorifică coincidențe formale, fie între mai mulți semnificanți, fie între un semnificant și structurile referentului său (ca atunci când Paul Claudel apropia forma cuvântului LOCOMOTIVĂ de aparența obiectului desemnat).

Poezia contemporană a făcut apel la alte tehnici aleatorii, mult mai directe și mai sistematice. Ele afectează de la început însuși conținutul. Experiențele de scriitură automată implică un dicteu al inconștientului, astfel încât producerea textului să fie incontrollabilă; inconștientul, într-adevăr, nu se răzgândește, nu se întoarce înapoi ca să corecteze discursul emis. Dar aici, în mod evident, rolul hazardului obiectiv, al accidentului este încă foarte relativ; aici chiar, ca și în cazul visului sau al vorbei de duh, logica tropicului și a simbolicului este cea mai activă (cf. Todorov, 1974). Acest rol se precizează atunci când, o dată cu Apollinaire de exemplu, poemul este făcut din fraze auzite, prinse din zbor și puse cap la cap (cf. *Lundi rue Christine*). El merge și mai departe o dată cu diversele tentative care transformă poemul într-o rețea de citate, un colaj, un *cut-up* (cf. Lecerf, 1974). Ele capătă în sfârșit un caracter sistematic atunci când, cu ajutorul unui repertoriu ca dicționarul, se procedează la o selecție aleatorie de cuvinte, în funcție de care va fi compus textul. Vom aminti aici încercările realizate de Atelierul de Literatură Potențială (cf. Oulipo, 1973, și Klinkenberg, 1972). Una dintre cele mai frapante este „pro-

cedeul S + 7": într-un text ales la întâmplare, se înlocuiește fiecare substantiv (S) prin al șaptelea substantiv urmînd după el într-un dicționar, și el luat la întâmplare.

Solicitînd un generator aleatoriu, poetul este sigur că va obține împerecheri de moneme care nu sînt preconceptuate și care, plasate în afara modelului, scapă oricărei redundanțe. De notat că același poet va putea eventual să reducă și mai mult această redundanță, suprimînd punctuația și majusculele, estompînd raporturile sintactice, generalizînd ingambamentul. Apetitul de lectură este astfel stimulat prin această reprezentare a unei lumi pseudo-reale, care și-a păstrat întru totul misterul și strălucirea și în care împletirea parcursurilor retorice nu este încă determinată. Important este faptul că încercîndu-și norocul în această loterie a cuvintelor, poeții ne pun în fața constatării neașteptate că orice eșec este imposibil, altfel spus, că oricare asociere sau întîlnire se dovedește a fi *lizibilă* din punct de vedere poetic, adică mediabilă. Ne putem într-adevăr gîndi că, pentru obișnuințele noastre de lectură, efectul de surpriză, sentimentul rupturilor și al diferențelor nu sînt niciodată durabile și că ne străduim mereu, cel puțin într-un moment ulterior, să reducem toate accidentele în sensul unei coerențe. Or, capacitatea noastră de a produce o lectură tabulară a discursului poetic pare a fi infinită. Oricît de eterogenă ar fi înălțuirea cuvintelor, reușim întotdeauna să percepem încă o alianță oarecare capabilă să propună un nivel de lectură mai coerent și care ne conduce din nou la operațiile mediatoare.

3.3. Mediarea mediatizată

În cele remarcate pînă aici, vorbind despre rimă sau aliterație, am pornit de la ideea că orice similitudine la nivelul semnificantului tinde să inducă similitudini semantice și, prin urmare, să favorizeze procesul medierii. Acest punct de vedere se situează pe linia lucrărilor lui Levin, ale lui Cohen etc. Putem adăuga chiar că instituirea unor paralelisme fonice servește uneori doar la a pune în evidență pregnanța unei aceleași izotopii, ca în această construcție în chiasm:

Il est dans l'odeur grise de poussière, dans le soupente du grenier. (Saint-John Perse)

Este oare exact să considerăm că acest punct de vedere nu mai rezistă în întregime atunci cînd avem de-a face cu o poetică ce se

revendică de la o scriitură-lectură anagramatică sau paragramatică a textelor (Lautréamont, Mallarmé, avangarda actuală)? Nu se pune problema de a relua aici toată teoria care susține această poetică (a se vedea mai ales Kristeva, 1972 și 1974: 230 și urm.), ci doar de a încerca să izolăm aspectul care se referă la funcția mediatoare.

Vom nota de la început că această poetică predică prin excelență o lectură poli-izotopică a poemului și poate chiar nu s-a mers niciodată atât de departe în sensul unui discurs conceput ca transformator și multiplicator al semnificației. Dar știm de asemenea că acest curent acordă o forță deosebită „activității semnificantului” și unei retorici a formei expresiei. În consecință, figurile care, în *Retorică generală*, au fost definite ca metaplasme joacă, la Mallarmé, Ponge sau Sollers, un rol care le este refuzat de poeticile tradiționale. Astfel, o serie întregă de forme, considerate odinioară mai mult sau mai puțin accesorii, dacă nu chiar de disprețuit, sînt amplu puse în valoare și exploatate: cuvinte-valiză, aliterații, paronomaze, calambururi, intervertiri, anagrame. Știm ce rol au jucat, în reflecția asupra acestor fenomene, remarcile lui Freud sau ale lui Lacan despre limbaj și că trebuie să considerăm potrivirile și accidentele fonetice drept ecouri ale activității inconștientului.

Cum să apreciem funcția care este astfel recent recunoscută compozițiilor metaplastice? Ea răspunde în primul rînd unei insistențe asupra materialității limbajului care ne trimite la „gestualul” scriiturii, la voce, la corp etc. (și nu numai la punctul de vedere ritmic). Ea atestă, prin intermediul recurenței fonice și a recurenței grafice, o conștiință a codului care se manifestă prin punerea în evidență a caracterului arbitrar al elementelor sale și eventual, ca în exemplul următor, prin recunoașterea unor serii paradigmatiche:

Flagornerie, faucon, fornication, foutaise
Mais fesse et flûte aussi, et tout cela comme des
Efes, des èfes (puisque la majuscule m'empêche
De faire apparaître l'accent grave. Ici: coin –

(Denis Roche)

Dar semnificantul nu este tratat doar pentru el însuși și, începînd cu aliterația, planul fonetic poate trimite la planul semantic. În versurile lui Roche, din punct de vedere ortosememic în majoritatea cazurilor și metasememic în celelalte, cuvintele în *f* sînt lizibile în funcție de o izotopie sexuală, de exemplu. Abordînd problema frontal, putem reduce ansamblul figurilor considerate la o figură majoră pe care o vom numi joc de cuvinte. Ipoteza noastră va fi că poezia nouă trece de la un regim al metaforei ca figură dominantă la un regim al jocu-

lui de cuvinte; că, în plus, această trecere antrenează o tratare inedită a medierii în poem.

Să amintim că, în concepția noastră, metafora este o intersecție între două sememe, intersecție permisă de prezența unor seme comune. Putem face același raționament în legătură cu jocul de cuvinte, care este, în general, produsul unei operații de suprimare-adjoncție (Grupul μ , 1970a: 62): se substituie aici un cuvânt (sau o expresie complexă) cu un altul care prezintă particularități plastice apropiate, astfel încât intersecția este constituită din elementele plastice comune celor două cuvinte. Conform acestei descrieri, vom prefera numelui vag de joc de cuvinte sau calambur, pe acela de „substituție cvasi-omonimică”. Comparabilă cu aceea a metaforei, structura acestui joc de cuvinte nu îi este, totuși, total asimilabilă: cel mai adesea obținute prin suprimare-adjoncție, substituțiile cvasi-omonimice pot fi realizate prin suprimare sau adjoncție simplă (exemplu: *sévice d'ordre*); mai mult: omonimia poate fi totală, deoarece, așa cum am văzut în cazul antanaclazei, se pot specula cele două sensuri ale unui același cuvânt (nu mai există aici, deci, relație logică de excludere reciprocă). Dar, mai ales, cele două figuri diferă și mai mult în ceea ce privește funcția lor, atunci când le considerăm numai pe planul sensului. Dacă metafora instaurează, așa cum am putut vedea, o relație dialectică între elementele sale în excludere reciprocă, nu este mai puțin adevărat că ea pune mai întâi în evidență o analogie. Jocul de cuvinte subliniază, în ceea ce-l privește, prin intermediul similitudinii fonice, *diferența între două sensuri*. Am putea parafraza demersul unui autor de calambururi prin formule ca: „V-ați înșelat asupra spuselor mele, păream că spun asta, dar spuneam altceva etc.” În orientarea lor primă sau în prima lor mișcare, numeroase metaplasme trimit deci la o *alteritate* de sens. În poezia lui Francis Ponge, care se prefacă a fi banal descriptivă, momentele decisive sînt cele în care poetul citește *ovale* în *olive*, *zèle* în *lézard*, *héros* în *horse*, când textul se orientează pornind de la descifrarea unei semnificații sub o altă semnificație. Și pentru cine ar răspunde invitației conștind în a citi (Finas, 1974: 890), în urma unei deciptrări, *foutre* și nu *foudre*, în versul lui Mallarmé,

Le flot de foudres et d'hivers

un sens secund, la început neobservat, ar veni să invalideze prima semnificație, aparentă.

Ar însemna aceasta că, în regimul jocului de cuvinte, poezia ar înceta să propună o lectură poli-izotopică (mulțumindu-se cu o pură substituție) și deci să propună o mediere? În fapt, dacă jocul de cuvinte conduce la discriminarea a două planuri de semnificație, se poate observa că, în practică, această discriminare nu este decît parțială sau

momentană, și că similitudinea expresivă sfârșește adesea prin a suporta o similitudine a conținuturilor. Astfel, în versul lui Mallarmé, observăm curînd, după ce am remarcat diferența, ceea ce este comun din punct de vedere semantic între „flot de foudres“ și „flot de foutre“ (violență, străpungere). Poetul, sau cititorul, procedează astfel, într-un al doilea moment, la o remotivare a semnelor folosite.

În concluzie, vom susține că modelul mediator clasic este menținut, dar sub o formă dialectizată. Într-adevăr, medierea este ea însăși motivată, adică trece printr-o primă mediere. Asimilarea impune o evidențiere prealabilă a elementului diferit (dialectica dintre același și celălalt), ea însăși autorizată de recunoașterea elementului asemănător în planul expresiei.

Un exemplu destul de particular va sublinia acest lucru; este vorba despre aceste versuri anagramatice ale lui Vahé Godel:

Levées d'écrous:
s'ouvrent les coeurs
chante la source (s.n.)

Recompozabile grafic ca fiind similare, *écrous* și *coeurs* sînt diferite din punct de vedere semantic. Dar analogia între *levée* și *ouvert* invită la reducerea diferenței, astfel încît cei doi termeni pot intra în concordanță, confirmat de cel de-al treilea element al anagramei, *source*. Se poate vedea de aici, cu mai multă claritate, în ce constă ambivalența compozițiilor metaplastice.

O ultimă problemă se ridică. Etosul, legat prin tradiție de figuri cum ar fi calamburul sau intervertirea sau chiar de anagramă, este de domeniul comicului și/sau al ludicului. Și este evident că această „tonalitate“ nu lipsește din textele lui Ponge (sau din cele ale lui Queneau). Începînd cu sfîrșitul secolului al XIX-lea, se produce însă un fenomen pe care l-am putea califica drept ideologic și care constă într-o schimbare progresivă de etos. Începînd cu Mallarmé, dar și cu Joyce, se atribuie jocurilor verbale practicate asupra semnificativului o valoare poetică tot mai evidentă. În măsura în care aceste jocuri capătă, la rîndul lor, eficacitate în planul medierii, ele nu mai sînt de domeniul „economiei“ rîsului, ci intră într-un alt proces producător. Am încercat să explicăm pînă aici în ce fel aceste procedee, odinioară reduse la un anume tip de producere, au sfîrșit prin a sluji procesul mediator.

Capitolul 5

INSTANȚA CRITICĂ

0. Limitele cercetării

Cele spuse pînă aici nu constituie, desigur, un tratat de poetică, chiar dacă restrîngem obiectul acestei discipline la *poeticitate*. *A fortiori*, nu este conform uzajului care s-a răspîndit în ultimul deceniu, de a extinde jurisdicția poeziei la ansamblul faptelor literare studiate în caracterele lor specifice¹. Îndoieli s-au născut totuși, în ceea ce privește stabilitatea culturală a conceptului de literatură, ceea ce i-a putut determina pe unii autori să redefinească poetica doar ca o parte a analizei discursului (Rastier, 1971:81, și Todorov, 1975). Postulatele implicite de la care am pornit în cercetarea de față, și ale căror rezultate au fost expuse pînă aici, rămîn fără îndoială fidele idei că o cunoaștere științifică a literaturii este posibilă, dar dacă am evitat să repunem în prealabil problema *literarității* este din convingerea că o poetică trebuie cel puțin să dea seamă de textele empiric considerate drept poeme, fără a presupune, de altfel, în nici un fel că această categorie de discursuri este mai omogenă decît o alta. Avînd în vedere acest lucru, propunînd să definim poetica drept un etos generic produs de o clasă particulară de discursuri poli-izotopice – cea care organizează izotopiile multiple potrivit structurii modelului triadic – nu pretindem că putem astfel rezolva totalitatea problemelor teoretice ale poeziei. O pretindem cu atît mai puțin cu cît o dublă limitare s-a impus de la început; cum ea s-a estompat uneori, este necesar să o explicităm acum, înainte de a trece la considerații care nu se mai subordonează poeziei *stricto sensu*.

În primul rînd, perspectiva pe care am adoptat-o asupra poemului este, înainte de toate, aceea a cititorului și acest demers este mai puțin banal decît s-ar părea. Fără să reluăm tot ceea ce s-a construit în ultimii ani pe baza conceptului de „lectură-scriitură” – și asupra căruia ar fi,

¹ Vezi, de exemplu, sinteza-program a lui Tzvetan Todorov, „*Poétique*” în *Qu'est-ce que le structuralisme?* sau revista *Poétique* (Paris).

desigur, multe de *citit* –, vom remarca doar faptul că abordarea noastră contribuie mai puțin la o teorie a lecturii textelor poetice și mai mult la o teorie a lecturii poetice a textelor. Propunându-și analizele ca descrieri ale structurilor discursului, poetica escamotează prea adesea studiul procedurilor de recunoaștere ale acestor structuri și lasă să se creadă că atribuirea de sens mesajului ar fi exclusiv determinată de configurația acestuia: „uitare“ absolut paralelă cu cea a procesului de enunțare. Este, desigur, un adevăr recunoscut de multă vreme că poemul nu poate fi perceput ca poem dacă nu se adoptă față de el o atitudine poetică. Există numeroase modalități non-poetice de tratare a unui poem, modalități ce pot fi utile sau legitime. Tot așa cum ne putem folosi de o sculptură ca de un *presse-papier* sau de o valoare în care să investești, putem, de pildă, trata un poem ca pe o mărturie istorică sau ca pe expresia unei personalități sau – și aceasta era optica *Retoricii generale* – ca pe un document lingvistic printre altele. Punctul de vedere pur retoric implică, de altfel, constrângeri particulare: pentru a da un exemplu foarte simplu care se referă la un tip de figuri deosebit de frecvente în discursul poetic, versificația sub toate formele impune, desigur, pentru a-și produce efectele ritmice, o lectură adecvată. A estropia alexandrinul, așa cum fac uneori recitatorii profesioniști, a nu marca accentele și rimele, a recita greșit versuri pe care poetul le-a scris corect sînt tot atîtea lecturi neadecvate. Dar dacă admitem că poemul are și – sau mai ales – o structură semantică proprie, care este medierea, trebuie să postulăm un tip de lectură conform cu această structură. Este limpede că un cititor atins de *asimbolie* – deficiență în care Barthes (1966a) a văzut una dintre trăsăturile criticii tradiționale –, nu poate fi decît inadaptat obiectului poetic.

Să mergem mai departe. Toate modalitățile de expresie artistică implică această corelație cu obiectul, fiind vorba de reciprocitatea foarte generală decodajului și a encodajului mesajelor. Nici o recepție nu este naivă și spontană, nici o consumație culturală nu este, prin definiție, naturală. Dar există, desigur, grade de competență și nu toate codurile sînt la fel de constrîngătoare. Unii muzicieni ar putea cu ușurință susține că numai ei ascultă cu adevărat muzica și, probabil, infinit mai puține persoane decît cele care frecventează galeriile și muzeele gustă cu adevărat pictura¹. În orice caz, diferența între arta

¹ Binet afirma, în 1909: „Cu toată voga picturii, nu sînt la Paris două sute de persoane, în afară de pictori și de experți, care să poată distinge un tablou bun de o mîzgăleală și să recunoască un Rembrandt necatalogat care s-ar vinde cu 100 de franci într-un magazin de bulevard“. M. Pradines (1953: II, 291), care citează această butadă, remarcă faptul că am putea

sunetelor, de pildă, și arta verbală este considerabilă, prin aceea că muzica utilizează un material care, în general, nu este folosit decât în scopuri muzicale, în timp ce poezia se servește de un limbaj, adică de un material care poate fi elaborat în tot felul de scopuri nepoetice. Ideea audiției muzicale a unor mesaje non-muzicale este, prin urmare, în mai mare măsură o abstracțiune fără o bază reală decât aceea avansată mai sus a unei lecturi ale cărei caracteristici proprii s-ar putea aplica unui text oarecare, pentru a-i percepe poeticitatea virtuală. Se știe că suprarrealismul, în special, a exploatat, într-o manieră mai mult empirică decât sistematică, posibilitățile unei abordări poetice, sau cel puțin retorice, a producțiilor verbale de orice fel. Procedee ca cele experimentate de membrii grupului OuLiPo susțin și mai mult ideea unei productivități specifice a lecturii (Oulipo, 1973). Nu am considerat necesar să insistăm asupra acestui aspect, cunoscut fiind faptul că poemul-poem poate fi definit ca un text deosebit de adaptat lecturii poetice.

În limbajul poetic, plurivoc și supradeterminat, redundanța scade și crește, prin urmare, cantitatea de informație (și crește, în consecință, și originalitatea comunicării, dar și inteligibilitatea sa). Mai mult, într-o perspectivă diacronică, se poate spune că textul poetic modern necesită o mai mare participare a cititorului, refuzînd să se organizeze după modelul formelor celor mai pregnante: de exemplu, desfășurarea mesajului într-un ritm regulat este asigurată mai puțin decât înainte, prin suprimarea unei punctuații care să indice fără ambiguitate funcțiile sintactice. Cea de-a doua parte a lucrării, constituită într-o oarecare măsură din relatarea rezultatelor lecturii, va confirma faptul că ne asumăm deliberat această concepție activă privind receptarea textelor poetice¹.

Cealaltă limită a cercetării de față constă în faptul că am urmărit mai ales să punem în evidență rolul esențial al retoricii în procesul care produce efectul poetic. Reluînd o chestiune pe care *Retorică generală* nu numai că o lăsase în suspensie, dar pe care o pusese, poate, greșit, trebuie spus că acest *etos* a fost definit în cadrul unei teorii a

„să ne mulțumim cu Rembranzii catalogați!”. Numai datorită unor prejudecăți raționaliste – adăugăm noi – putem crede că un practician structuralist sau semiotician posedă o mai bună cunoaștere *estetică* a poeziei decât un bun „amator” de poeme; invers, din cauza unor prejudecăți romantice, se poate afirma că naivitatea amatorului este neapărat superioară științei teoreticianului.

¹ Rămîne de studiat problema limitei acestei investiții a cititorului. Se știe că, teoretic, ea este infinită (S. Marcus, 1970a), dar că, în practică, continuă să acționeze reguli de restricție combinatorie.

textului sau a enunțurilor complexe, ceea ce a impus un examen relativ aprofundat al noțiunii de izotopie și mai ales de alotopie care îi corespunde. Dacă ancheta prezintă unele carențe față de autonomia unei poetici *stricto sensu* – în măsura în care condițiile degajate sînt pe cît de puțin numeroase, pe atît de schematice –, ea consolidează poziția cu adevărat fundamentală a retoricii, ale cărei procedee apar, o dată mai mult, drept cu totul altceva decît niște „structuri adiționale” dacă luăm această expresie în sensul vechi de „ornamente” sau „culori”. Este, cu toate acestea, posibil ca preocuparea constantă de a pune în evidență funcția figurii în discursul poetic să ne fi făcut să pierdem din vedere alte dimensiuni ale fenomenului. Subliniem încă o dată că nu ne-am propus să elaborăm un tratat de poezie, ci să expunem o ipoteză privind originea și originalitatea poeticului.

Mai rămîn de schițat două problematice care se situează în afara domeniului teoretic cercetat de noi, dar a căror abordare ar putea – în proporții de altfel diverse, așa cum vom vedea – pune din nou problema sensului și ponderea celor spuse pînă aici. Din mai multe motive, dublul examen care urmează s-ar putea numi instanța critică. Rămîne de văzut dacă poetica noastră contribuie într-adevăr în vreun fel la explicarea *valorii* poemelor și dacă, pe de altă parte, ea are baze cu adevărat *teoretice*. În primul caz, se pune problema trecerii de la poetică la critică în sensul – care antrenează un altul – că judecata de apreciere este de domeniul criticii. În cel de-al doilea caz, însăși această poetică este supusă celei mai radicale forme de critică, și anume critica ideologiei.

1. Valoarea artistică

O terminologie destul de fluctuantă poate face oarecum imprecisă discuția privind primul aspect. Se știe, mai întîi, că preocupările teoretice care se îndepărtau de studiul operelor particulare s-au afirmat în sînul criticii literare (García Berrio, 1973). Acest efort a fost, desigur, stimulat de influențe exterioare – lingvistice, sociologice, psihologice etc. –, dar întoarcerea la problemele fundamentale a fost adesea proclamată în numele a ceea ce s-a numit noua critică. De cîțiva ani, voga semioticii generează noi denumiri avînd un caracter mai puțin tradițional. Vechea clasificare, care lăsa pe seama retoricii sarcina de a se ocupa de esențe și tipuri și atribuia criticii misiunea

de a trata operele particulare, avea meritul unei oarecare clarități. Claritate înșelătoare, de altfel, întrucât luarea în considerare a unui text particular nu are, desigur, decît puține șanse de a stabili criteriile de reușită și, invers, studiul general consimte cu greutate să nu treacă la normativ. Or, simțului comun îi vine greu să înțeleagă că se pot consacra atîtea eforturi analizei și teoriei fără să se ajungă să se explice de ce este frumoasă o anumită operă și nu oricare alta¹. Și trebuie să recunoaștem că, în această privință, simțul comun nu se înșală chiar așa de mult, așa cum nu o face nici atunci cînd cere psihologiei să nu servească numai la întreținerea psihologilor. Criticii și poeticienii justifică adesea mediocritatea rezultatelor lor în fața exigențelor simțului comun, subliniind faptul că știința literaturii este abia la început și că, mai tîrziu, fără îndoială, „vechea problemă a frumuseții operei se va putea pune din nou” (Todorov, 1968: 165). Acest clivaj între poetică și estetică necesită un nou comentariu în măsura în care el corespunde unei accepții discutabile a termenului „estetică”. Într-adevăr, contrar unei opinii larg răspîndite, bazîndu-se pe definiția obișnuită a acestei discipline ca „știință a frumosului”, esteticienii înșiși se ocupă, de aproape un secol, mult mai puțin de frumos decît de *artă*, în sensul cel mai general al cuvîntului. Această deplasare de obiect a fost justificată prin tot felul de rațiuni, în același timp filosofice și științifice, rațiuni a căror justificare nu poate fi examinată aici (vezi mai ales Souriau, 1929). Să constatăm doar că, pe cît se pare, nimeni nu-și mai propune acum să se ocupe de valoarea numită estetică.

Cel puțin, toată lumea refuză, cel mai adesea, să o abordeze în mod expres. Dacă poetica structurală sau semiotică trebuie, în principiu, să-și asume o neutralitate obligatorie în disciplinele științifice de la care își împrumută metodele, ea reușește, cel mai adesea, să nu se lase aplicată oricum. În practică, corpusul coincide, totuși, cu ceea ce selecționează gustul cultivat. Louise Labé, Nerval, Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont, Mallarmé etc. reprezintă, în domeniul francez, eșantioane care nu sînt, desigur, oarecare. Universalist, Jakobson își alege mostrele printre valorile verificate de diferitele tradiții naționale. Se poate înțelege din aceasta că structurile elaborate prin analiză corespund legilor frumuseții (dacă ne este permis să folosim un termen atît de desuet). Trebuie, totuși, să admitem că nimic nu va putea fi dovedit atîta timp cît nu se va demonstra că aceleași structuri nu se întîlnesc în operele contestate din punct de vedere estetic (nici atîta

¹ Astfel în 1950, Robert-Léon Wagner (1950: 746) reproșa stilisticii de a nu fi condus la o metodă care să permită „să se aprecieze corect factura și originalitatea unei opere”.

timp cît nu se va dovedi că structurile respective sînt în corelație cu o apreciere pozitivă). Este ceea ce Todorov (1968:159) observa pe drept cuvînt în legătură cu „dialogismul” teoretizat de Bahtin, procedeu ce pare cu adevărat un precept atîta timp cît se spune că îl caracterizează pe Dostoievski, dar care devine în această privință suspect, cînd se precizează că îl caracterizează în aceeași măsură și pe Cernîșevski.

Ca teorie a metabilelor, retorica are avantajul de a ne reaminti independența tropilor și a figurilor, precum și a valorilor lor posibile, mai cu seamă poetice¹. Această independență este cvasiabsolută atunci cînd considerăm metabilele vide ca simple procedee fără conținut. Dacă luăm în considerare materialul folosit, virtualitățile estetice se precizează, dar etosul *autonom* astfel atins rămîne vag. Integrînd primele două nivele în cel al operei sau al textului (funcția *sinomă*), blocăm, fără îndoială, determinanții unei stări afective circumscrise, dar care încă nu coincide cu valoarea propriu-zisă. Acest din urmă aspect trebuie subliniat cu insistență, întrucît se pierde prea des din vedere distincția elementară între etos și aprecierea sa favorabilă sau defavorabilă, distincție care corespunde, în vocabularul esteticii clasice, aceleia între frumos, în sens larg, și categoriile estetice, în care frumosul, în sens restrîns, se include, alături de sublim, grațios, comic etc. Or, noi nu putem pretinde, la sfîrșitul anchetei de pînă cum, că am reușit să descriem mai mult decît condițiile poeticului ca o categorie estetică. Altfel spus, vom putea, pornind de la definițiile noastre, fi în măsură să recunoaștem un poem – și, mai precis, așa cum aminteam adineauri, o *lectură* poetică –, dar nu vom ajunge prea departe dacă va trebui să decidem dacă un poem este mai bun decît un altul.

Să încercăm, totuși, să atenuăm acest *non possumus* al poeticii retorice, arătînd că, dacă mulți dintre parametrii aprecierii estetice îi scapă de drept, ea poate, totuși, furniza justificări unor preferințe de fapt. Vom urma în acest scop o cale de două ori negativă, examinînd o analiză structurală care s-a oprit, din păcate, asupra unui text despre care tot ce se poate spune este că, în general, nu trece drept o capodoperă a poeziei planetare.

Este vorba despre *Inscription pour le Rêve* de Henri Rousseau, octavă de circumstanță, căreia Roman Jakobson (1973) n-a ezitat să-i consacre o analiză relativ aprofundată. Înainte de a constata că emi-

¹ Vezi *Retorică generală*, cap. VI: „Observații asupra fenomenului etosului”. Să precizăm că aici termenul *etos* nu corespunde sensului pe care termenul îl are în *Poetica* lui Aristotel, ci noțiunii de „categorie estetică”.

nentul poetician și-a asumat un oarecare risc, să reproducem mai întâi poemul în versiunea admisă de Jakobson ca fiind singura valabilă:

Yadwigha dans un beau rêve
S'étant endormie doucement
Entendait les sons d'une musette
Dont jouait un charmeur bien pensant
Pendant que la lune reflète
Sur les fleuves, les arbres verdoyants,
Les fauves serpents prêtent l'oreille
Aux airs gais de l'instrument¹.

De fapt, Jakobson nu și-a asumat un risc considerabil aplicându-și metoda acestui text dezarmant, care e, totuși, garantat de reputația universală de care se bucură autorul său, ca maestru venerat al artei naive. Alegerea ar fi fost mult mai șocantă dacă opera ar fi semnată de un nume mai puțin simpatic, necunoscut sau, mai rău, clasat actualmente în infernul culturii. Cu toate că s-a admis de multă vreme ideea că analiza textelor nu trebuie să țină seama de calitatea autorului, nu renunțăm cu ușurință la prestigiul numelor ilustre². Cum ar fi nepotrivit să ne imaginăm că un gramatician al poeziei ar putea într-o zi să se ocupe de Sully Prudhomme, nu vom adăuga faptul că *Le vase brisé*, de pildă, ar putea, fără îndoială, oferi unele simetrii destul de clare. Revenind la Rousseau Vameșul și la exegetul său, să amintim că analiza în cauză nu este decât un fragment dintr-un studiu mai vast consacrat tocmai analogiei între rolul gramaticii în poezie și al compoziției în pictură. Cu toate acestea, studiul prezintă practic o suită de trei analize, una dintre ele fiindu-i consacrată lui Rousseau.

Vom mai admite că, prin compararea poemului *Yadwigha* cu tabloul comentat, se deschid perspective interesante pentru o estetică comparată, mai ales în ceea ce privește – dar Jakobson nu-și propune aceasta – interacțiunea dintre text și imagine. În măsura în care este posibil să considerăm separat poemul lui Rousseau și lectura sa jakobsoniană, deci omițind că este vorba despre un „comentariu” sau de o „explicație” a tabloului, este totuși destul de deconcertant să constatăm că metoda de detectare a similarităților ajunge și aici la rezultate satisfăcătoare. Lingvistul pune fără greutate în evidență paralelis-

¹ Spre deosebire de Jakobson, credem că în versul 7 trebuie să citim „sur les fleurs” și nu „sur les fleuves”, florile fiind tot atât de evidente în tablou pe cât sînt fluviile de inexistente.

² Asupra „efectului de prestigiu” exercitat de notorietatea autorului, vezi experimentele lui Robert Francès.

mele poemului și rezumă principalele date în diagrama care urmează¹:

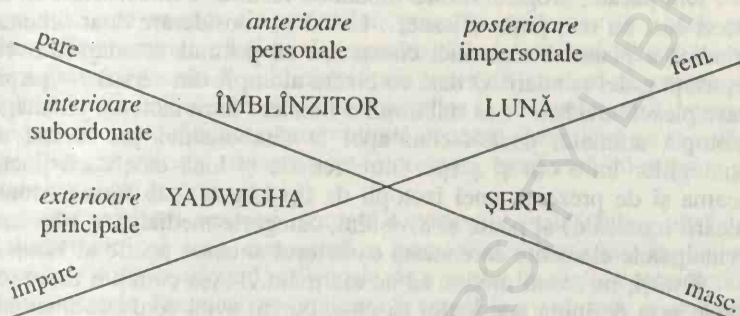


Fig. 6. Structura „Visului” lui Rousseau.

Nu ne propunem să discutăm în detaliu această analiză. Am prefera chiar ca ea să nu fie discutabilă, nedumerirea noastră referindu-se mai degrabă la distanța dintre strălucirea comentariului și mediocritatea textului. La rîndul nostru, vom risca puțin, calificînd astfel poezioara bunului Rousseau, prieten al amabilului Apollinaire etc. Fără să anticipăm secțiunea următoare, vom recunoaște că gustul nostru nu este mai puțin impregnat de ideologie decît cel al lui Jakobson. Vom mărturisi, totuși, că nu avem pentru *Yadwigha* nici ochii lui Rodrigue pentru Chimène, nici pe cei ai broscuului lui Voltaire pen-

¹ Un scurt comentariu asupra schemei: poemul prezintă o diviziune netă, subliniată prin rime (aproximative), în distihuri exterioare (I, IV) și interioare (II, III) cît și în versuri masculine (pare, terminîndu-se în aceeași vocală nazală) și feminine (impare, al căror nucleu este format de o varietate, lungă sau scurtă de [e]). Fiecare distih conține un subiect: acestea sînt transcrise în capitale, cursivul indicînd poziția lor în octavă, iar caracterele drepte proprietățile lor gramaticale: de exemplu, *Yadwigha* este subiectul principalei, ca și *serpents*, dar și subiectul uman personal, așa cum este și *charmeur* în subordonată; subiectele feminine apar în distihurile impare, cele masculine în distihurile pare. Pot fi identificate însă și opoziții ale catrenelor, nu numai ale distihurilor: în primul, subiectul principal este caracterizat de feminin, iar cel subordonat de masculin, în timp ce relația inversă se observă în cel de-al doilea catren, care se opune și primului, potrivit criteriului personal/impersonal...

tru broasca sa, nici pe aceea, probabil, ai Vameşului pentru prietena sa poloneză, atât de frumos pictată, dar atât de precar cîntată.

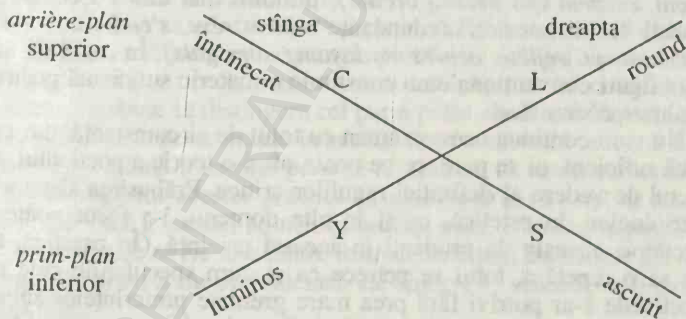
Din păcate, propriul nostru model de lectură se dovedeşte a fi, în acest caz, nu mai puţin eficace... Luînd în considerare doar schema triadică a planului semantic, constatăm că poemul se adaptează cu uşurinţă grilei tabulare. O dată cu bizara alotopie din versul 7 – şerpii care pleacă urechea –, se stabileşte o mediere între izotopia umană şi izotopia animală; dacă facem apel la simbolismul pre-textual al analogiilor între om şi şarpe, între femeie şi lună etc.; dacă ţinem seama şi de prezenţa unei izotopii de tip Logos (sub forma comunicării muzicale) şi poate şi a visului, categorie mediatoare, obţinem principalele elemente care atestă caracterul autentic poetic al *Visului*.

Totuşi, nu avem motive să ne alarmăm... Aşa cum am mai precizat, prin definiţia poeticului ca etos, putem evita confuzia unei categorii estetice cu valoarea artistică. Dar trebuie să introducem aici o altă idee care va reduce într-o oarecare măsură această opoziţie. Manifestarea unei poli-izotopii ale cărei diferite serii trimit la schema triadică anthropos-logos-cosmos, combinată cu producţia simbolică şi/sau discursivă şi/sau retorică a unei medieri între izotopii, este suficientă pentru a declanşa etos-ul poetic. Aceasta nu ne împiedică să luăm în considerare *intensitatea* şi *puritatea* fenomenului. Cu alte cuvinte, există grade, dacă nu de la mediocru la slab, cel puţin de la mediocru la perfect, înţelegînd prin aceasta împlinirea procesului. Numai la nivelul organizării semantice – şi, pe de altă parte, în condiţii egale – putem, deci, înţelege că o lectură va fi *cu atât mai poetică*, cu cît ea va reuşi să stabilească un număr mai mare de relaţii, atât verticale cît şi orizontale – aceste dimensiuni fiind considerate aici prin referire la prezentarea tabulară cea mai comodă care înscrie pe ordonată izotopiile şi pe abscisă medierile. Nu vom face deci în nici un caz din *numărul de alotopii* un criteriu al poeticităţii lecturii, ceea ce ar echivala cu o revenire la teoria abaterii de la normă pe care am denunţat-o în *Retorică generală* şi ale cărei ecouri pot fi întîlnite în unele propuneri ce vizează stabilirea unei „scări de poeticitate” (Bierwisch, 1965). Avem deci în vedere calităţile *lecturii* şi, de aceea, remarcă noastră asupra performanţei lui Jakobson pornind de la Rousseau nu era esenţialmente ironică... Singura limită rezonabilă fiind intercomunicabilitatea lecturilor – principiu pe care-l putem oricînd respinge –, ne vine greu să înţelegem în numele a ce s-ar interzice cuiva să-şi caute propriul etos acolo unde doreşte. Dar nu înseamnă că poemele nu sînt, într-o anumită măsură, dacă le putem numi astfel, nişte texte *făcute-pentru* şi avem motive să credem că ele se pretează cu deosebire lecturii poetice. Desigur, anumite *partituri*

sînt mai interesante decît altele. Modesta octavă a Vameșului nu prezintă mai deloc, cu excepția pitorescului anecdotic, resurse considerabile. Confruntarea cu tabloul, care este, cu siguranță, unul dintre cele mai reușite ale artistului, pune în evidență, de altfel, atît lacunele poemului, cît și unele ingeniozități ale analizei jakobsoniene. Compoziția picturală subliniază prin analogii grafice și cromatice (paloarea femeii și a lunii, curba șoldurilor și a șarpelui etc.), legături metaforice care rămîn în stare virtuală în poem, doar dacă nu acordăm poziției sintactice și sintagmatice importanța, exagerată, ni se pare, pe care o capătă în comentariu¹.

Dar scăderea cea mai marcată a poemului rezidă într-o trăsătură caracteristică și bine cunoscută a poeziei de duminică. În loc să conoțeze euforia, oferind mijloacele de a depăși simbolic contradicțiile fundamentale, Rousseau se limitează în esență la a o *denota*: acolo unde așteptăm condițiile unei sărbători a limbajului, nu găsim decît referința

¹ Numai selecționînd trăsături destul de superficiale putem stabili o puternică analogie între tablou și octavă. Pentru Jakobson, distribuția celor patru subiecte în text corespunde dispoziției relative a referenților lor picturali potrivit schemei:



în care figurile de prim-plan corespund subiectelor distihurilor exterioare ș.a.m.d. Analogiile picturale interesante (cum ar fi paloarea celor două elemente feminine) sînt reintroduse în forță în text prin simpla juxtapunere a considerațiilor iconice și gramaticale (unele dintre ele, fără îndoială, împrumutate din stufosul eseu al lui Damourette și Pichon). Numai prin proiectarea explicită a structurii retorice a tabelului pe aceea a legendei sale (lucru pe care nu-l face Jakobson, pentru care omologia este dată) anumite trăsături ale acesteia din urmă devin pertinente (tipul particular de *izotopie pre-textuală*). Acest fenomen ar trebui studiat în cadrul unei teorii a mesajelor complexe (în același timp lingvistice și iconice).

la o feerie. Limita inferioară a acestei stîngăcii ar consta pentru poet în a se limita la a scrie: „Acesta este un poem“, ceea ce ar putea, de altfel, avea o anumită savoare dadaistă, dacă nu un etos poetic.

Pînă acum nu am judecat poemul lui Rousseau – pentru că trebuie să vorbim aici de judecată – decît făcînd abstracție de organizarea sa la nivelul formei expresiei. Este de înțeles de ce Jakobson, atît de atent, de obicei, la structurile înlănțuirii sonore, nu pomeneste cîtuși de puțin cacofoniile și aritmia penibilă a acestor versuri. Or, aceste trăsături nu sînt, desigur, reductibile, așa cum sînt, de pildă, în satira anti-hugoliană citată, în capitolul III. Asonanțele versului 2 sînt de fapt disonanțe, în lipsa *rezonanței* semantice și a integrării într-o schemă ritmică. Versificația nu e pentru poezie decît un suport: studiul structurilor temporale pe care l-am întreprins nu ne conduce la o revizuire a opiniei noastre. Dar atunci cînd o folosim, nu avem nici un motiv să o folosim greșit. Putem însă constata că incoerența planului expresiei aruncă o îndoială asupra validității structurilor în planul conținutului.

Ar rămîne de pus în evidență „greșelile“ – dacă putem folosi acest limbaj școlar... – nu mai puțin evidente, dar a căror natură scapă într-o mai mare măsură teoriei poeticii. Alături de cîteva alotopii care fac tocmai pitorescul poemului (*charmeur bien pensant, fauve serpent, serpent qui prête l'oreille*), întîlnim mai ales clișee sau, în termenii vechii retorici, „redundanțe“ (*beau rêve, s'endormir doucement, lune qui reflète, arbres verdoyants, airs gais*). În cazul de față, aceste figuri convenționale nu constituie o materie suficientă pentru o reevaluare coerentă.

Nu vom continua acest examen cu totul de circumstanță, dar care indică suficient, ni se pare, ce ne poate oferi o teorie a poeticii, din punctul de vedere al definiției regulilor critice. Prăbușirea sistemelor criteriologice, în estetică, ca și în alte domenii, i-a făcut poate pe cercetători excesiv de prudenți în această privință. (În practică, trebuie să o repetăm, totul se petrece ca și cum speculațiile cele mai obiectiviste s-ar potrivi fără prea mare greutate preferințelor subiective). Putem considera mai mult decît iluzorie viziunea unei viitoare științe a literaturii care ar stabili în sfîrșit regulile infailibile ale fenomenului. Kant a scris cîte ceva în acest sens. Și dacă e adevărat, așa cum credeau aproximativ, și din rațiuni diferite, Platon și Valéry, că o poetică ajunge în chip logic la eliminarea poezilor, putem fie să dorim ca această întreprindere lipsită de sens să nu reușească nicio dată, fie să contribuim cît de cît la reușita ei.

2. Poezie și ideologie

Nu vom abandona punctul de vedere axiologic, cel puțin la prima vedere, confruntându-ne acum cu problema ideologiei, cel de-al doilea *volet* al instanței noastre critice. După examenul criteriului frumuseții, îl vom întreprinde pe cel al criteriului de adevăr, sau chiar al valorii *etice* (pentru a completa trilogia clasică) în măsura în care critica ideologiei este adesea determinată, implicit sau nu, de o opțiune pragmatistă. Dar tocmai acest tip de simetrie convențional acceptată este dintre cele mai suspecte pentru teoreticienii actuali ai ideologiei, despre care am afirmat deja că marchează începutul unei gândiri critice pe cât de radicale, pe atât de exigente. Ar fi, deci, nepotrivit să includem forțat în axiologie o problemă ce ține de fapt, în primul rând, de epistemologie. Cu toate acestea, cum în orice ipoteză intervin chestiuni de un alt ordin – anterior sau posterior – decât cel în care se situează poetica, nu este absurd să le abordăm aici și să le tratăm la fel de succint cum am procedat în cazul valorii artistice.

Date fiind legăturile strânse pe care le-am stabilit între poetică și retorică, am putea fi tentați să le tratăm global. Dar dacă se impune concizia, trebuie să ne străduim cel puțin să fim preciși și să ordonăm mai întâi, în mod judicios, aspectele problemei (ținând seama de faptul că grija pentru precizie și ordine este și ea un efect ideologic). Se pare că trebuie să distingem cel puțin patru chestiuni. Faptul că termenul „retorică” desemnează în același timp o anumită practică a limbajului și o știință a acestei practici nu trebuie să antreneze confuzia (1) între raportul acestei practici cu ideologia și (2) cel al autenticității teoretice a acestei științe. În același mod, este foarte posibil ca (3) orice poezie să fie una dintre formele cele mai insidioase ale ideologiei, dar aceasta nu prejudiciază cu nimic (4) statutul unei teorii a poeticului.

Din păcate, nu este foarte simplu de discutat aceste puncte unul după altul, pentru că nimic nu ne dă certitudinea de la început că determinarea câmpului practic (figură sau poem, de exemplu) nu este deja o iluzie ideologică.

Înainte de a începe, totuși, acest cvadruplu examen, poate fi util să definim sumar conceptul de ideologie, remarcând faptul că l-am utilizat la singular, făcând în același timp economie de majuscula ipostaziantă. Potrivit unei accepții comune, sînt tot atîtea ideologii cîte sisteme de idei, filosofii generale mai mult sau mai puțin elaborate, viziuni ale lumii, credințe sau doctrine, fie că aceste ansambluri de

idei sînt proprii unui individ, unei clase, unei epoci, unei societăți. De multă vreme, termenul a fost receptat cu o conotație peiorativă, care indică natura idealistă, în sens vulgar, a acestor „ansambluri de idei“. Acest sens negativ a fost reluat în uzajul marxist al termenului, dar articulat cu ideea de caracter inconștient al producției ideologice. „Ideologia, scrie Engels, în *Scrisoarea către Mehring* din 14 iulie 1893, este un proces pe care așa-zisul gînditor îl săvîrșește, desigur, în mod conștient, dar cu o conștiință deformată. Forțele motrice care îl pun în mișcare îi rămîn necunoscute, altfel n-ar fi vorba despre un proces ideologic“. Lucrările lui Althusser și ale școlii sale au contribuit considerabil la precizarea conceptului, accentuînd în același timp opoziția între știință sau teorie și ideologie. Împrumutată de la Bachelard, ideea unei „fracturi epistemologice“ asigură saltul calitativ în elementul de *épistémé* (epistemă) autentic, autorizînd în același timp unificarea ideologiei ca loc al falselor cunoștințe. Se cunoaște formula lui Louis Althusser (1976: 101): „Ideologia este o reprezentare a raportului imaginar al indivizilor cu condițiile lor reale de existență“.

Problemele ridicate de această concepție despre ideologie depășesc cu mult scopul pe care ni l-am propus. S-au ridicat, de pildă, întrebări privind ceea ce permite să se discearnă o problemă reală de o pseudo-problemă sau ce îl pune la adăpost pe cel ce denunță ideologia să nu fie el însuși victima acesteia deoarece, să nu uităm, este vorba despre un proces de necunoaștere. Trebuie, deci, să ne asumăm riscul de a agrava substratul ideologic al teoriei noastre, criticîndu-i presuposițiile.

2.1. Ideologia retorică

Constatînd, poate cam rapid, că „Toată literatura noastră, formată prin Retorică și sublimată de umanism, rezultă dintr-o practică politico-judiciară“, Roland Barthes (1970: 223) iniția o interpretare pur marxistă pe care nimeni, după cîte se pare, nu a căutat să o aprofundeze. Nici noi nu vom încerca acest lucru, remarcînd, de altfel, că amplul studiu al lui Barthes despre vechea retorică pune în evidență mai ales extraordinara complexitate care a caracterizat timp de două milenii atît reflecțiile, cît și practicile corespunzînd mai mult sau mai puțin acestei denumiri. În același timp tehnică, disciplină de învățămînt, proto-știință, morală, practică socială sau ludică, retorică

a întreținut inevitabil raporturi pe cât de multiple, pe atât de variate cu ideologia în general, cât și cu ideologiile particulare.

În măsura în care în ideologie putem face să intre orice cu puțin prea multă ușurință, înglobînd în ea tot ceea ce nu este nici știință, nici epistemologie (religie, morală, artă, filosofie etc.), ar fi, desigur, mai comod să căutăm *ceea ce nu este* ideologie în retorică.

Această arie ar putea fi, de exemplu, formată dintr-un număr de noțiuni și observații privind anumite forme și procedee ale discursului în măsura în care acestea sînt susceptibile de a fi reintegrate într-o știință riguroasă a limbajului. O astfel de concepție despre cunoaștere ca bricolaj empiric n-ar putea fi, însă, prea ușor acceptată.

Dacă neglijăm dimensiunea istorică, pentru a nu lua în discuție decît neo-retorica, înțeleasă ca studiu al metabolelor, întrebările nu încetează să apară. Să distingem, pe cât posibil, studiul figurii și figura însăși.

Faptul că s-a putut insinua că *Retorică generală* s-a făcut vinovată de *centro-centrism*, sau chiar de monarhism, calificînd, printr-o inadvertență regretabilă, metafora drept „figură centrală” este o dovadă că nu sîntem niciodată îndeajuns de la adăpost față de ideologie și, vom adăuga noi, de criticii săi (Genette, 1970). Dar mai ales nefericita definiție a figurii ca abatere față de o normă sau față de uzaj se expune cel mai ușor unor comentarii reprobatoare. În ciuda precauțiilor pe care le-am luat în această privință în dezvoltările pur teoretice ale lucrării noastre, anumiți critici s-au înverșunat asupra unor chestiuni de pură terminologie, ajungînd să ne reproșeze, printr-un adevărat contrasens, că ne-am făcut vinovați de un „mit al sensului propriu”, sub pretextul că facem următoarea afirmație: „Cuvintele descriptive și concrete... sînt, în fond, nume proprii în adevăratul sens” (Kuentz, 1971: 113). Această remarcă, în contextul său, avea totuși drept obiect să denunțe caracterul antropomorfic al categoriei curente de nume propriu! Nu vom reveni asupra fondului unei discuții pe care primul capitol al cărții de față a clarificat-o îndeajuns, nu numai propunînd o terminologie mai puțin încărcată de conotații (dacă nu mai simplă în privința formei), dar modificînd, totodată, cadrul conceptual al teoriei figurilor. Făcînd apel la texte dintr-o categorie precisă, vom putea evita, credem, acuzația de a perpetua, prin tehnica citatelor, decupajele culturale ale tradiției școlare. Desigur, nu o putem evita întru totul, deoarece pornim, totuși, de la un corpus corespunzînd, în mare, selecției antologiilor și poeticienilor de azi și nu renunțăm complet la citatul fragmentar. Dar punînd accentul pe lectură ca proces activ, putem spera să atenuăm inconvenientele acestui demers.

Modelul retoric de analiză a discursului nu se eliberează însă cu ușurință de constrângerile ideologice pe care le datorează originilor și istoriei sale. Nu este ușor de acreditat punctul de vedere potrivit căruia o teorie a figurilor este o teorie a combinațiilor posibile între unități lingvistice, și nu a combinațiilor reușite, necesare sau normale. Fără îndoială, în secțiunea precedentă am reabilitat într-o oarecare măsură chestiunea normelor. Există, totuși, o distanță între o teorie normativă și o teorie a normelor, o diferență între dogmatismul estetic și perspectiva foarte relativistă pe care am adoptat-o.

Încercările de deconstrucție ideologică au avut ca obiect, în ultimii ani, mai degrabă pseudoteoriile decât absența teoriei. Dacă rămîne mereu util să repetăm din cînd în cînd, o dată cu Wittgenstein, că este preferabil să nu spunem nimic despre indicibil, putem fi siguri că s-a acordat într-adevăr un loc destul de important explicației raționale. În cîmpul în care ne situăm, ambițiile sînt astăzi mai modeste decît în zilele de glorie ale structuralismului. Ideea unei „științe a literaturii”, așa cum o expunea Barthes însuși în *Critică și adevăr*, este din nou privită cu suspiciune. Poate că, într-adevăr, optimismul a fost prea mare în momentul redescoperirii formalistilor ruși, al progreselor analizei structurale etc. Cu toate acestea, nu poate fi vorba despre o reîntoarcere la vechiul obscurantism al anti-retoricii de tip Croce. Sub pretextul de a rupe cu teologia, unele filosofii la modă pot ajunge la poziții tot atît de ideologice ca și construcțiile grăbite sau șubrede. Ar fi multe de spus tocmai asupra acestui punct, dar ne vom limita la a aminti aici, ca să nu se uite, că a taxa drept bricolaj sau aristotelism sau empirism un efort de a descrie și clasa mecanisme ale discursului nu este profitabil decît cu condiția să nu reîntîlnim celelalte făgașe cum sînt mitul individualului, prejudecata iraționalismului, refuzul oricărei cunoașterii coerente și falsificabile.

2.2. Ideologia poetică

A analiza relația poeziei cu ideologia presupune o operație cu atît mai delicată, cu cît între cele două ansambluri considerate nu este o pură exterioritate. În măsura în care ideologia este aceea care recunoaște, definește, delimitează poezia, a voi să te întorci de la aceasta din urmă la cea dintîi înseamnă să te învîrți într-un cerc închis. Această circularitate este cu deosebire vizibilă atunci cînd percepem poezia prin intermediul doctrinelor sale. În mod obișnuit, doctrina nu

are, într-adevăr, alt scop decât să fundamenteze – în mod justificat sau de nevoie – acest arbitrar care este scriitura poetică. Ea face atunci apel la tot felul de justificări privind inserția poeticalui în practica socială și găsește aceste justificări chiar în ideologia generală: aceeași reinventează în permanență o ființă poetică fictivă. Dincolo de un anumit plan tehnic, poezia întâmpină, într-adevăr, multe dificultăți în a se concepe așa cum este și își caută cel mai adesea alibiuri. Cu ea, sau mai degrabă cu modul în care este gândită, sîntem în miezul ideologicului și acest lucru se manifestă, de pildă, în faptul că istoria școlilor și a doctrinelor este tributară, așa cum s-a sugerat, unei analize calchiate pe sociologia religiilor (Ponton, 1973). De la profetism la orfism și pînă la „travailu“, poetului îi place să dea despre sine și despre practica sa o imagine sublimată, cu caracter mistic: el se proclamă inițiat și inițiator, cuvîntul său devine verb. Astfel, prin poezie, el stabilește un raport imaginar între om și limbajul său, raport care derivă direct din ideologie.

Problema practicii poetice este alta. Dacă poemul nu este pur și simplu o transpunere a doctrinei, dacă el nu se limitează la a fantasma ceea ce îl constituie, el elaborează un univers de limbaj care, în esența sa, nu mai trimite direct la ideologia producătoare. Din acest punct de vedere, poeticalui își afirmă o autonomie. Desigur, un poem îl poate înfieră pe tiran sau cînta revoluția; se poate întâmpla de asemenea ca, în acest fel, el să determine acțiunea sau să susțină această acțiune. Dar temele politice care-l traversează astfel nu au deloc sau au prea puțină legătură cu ceea ce-i formează poeticitatea. Într-o mare măsură, ele rămîn exterioare acestei poeticității, chiar dacă pot fi percepute relații de omologie între cele două niveluri. Se cuvine deci să considerăm poemul în structurile sale cele mai stabile. Ele sînt acelea care asigură funcționarea sa autonomă și, pornind de la ele, putem confrunta poeticalui și ideologicul ca entități distincte.

O primă structură a justificat poeticalui în istorie; este vorba despre vers, despre metrică. Se poate constata – deși chestiunea a fost puțin studiată – că, în evoluția sa, metrul suferă, ca orice formă, determinări de natură ideologică. Efectul ideologic se poate exercita asupra lui în două moduri, de altfel puțin diferite uneori, fie orientînd anumite structurări, fie raționalizîndu-le *a posteriori*. Astfel, Jean-Louis Backès (1974) a arătat că atunci cînd doctrina clasică în Franța moștenește alexandrinul și îl consolidează, ea va construi și o teorie, și în special asupra rimei, bazată pe unitatea textului și pe preeminența subiectului. Cum rima constituie, în această totalitate poetică pe care teoreticienii vor să o ierarhizeze, un element autonom, Boileau va impune ideea că ea trebuie să fie în acord cu sensul, cu „sensul just“, dar con-

form unui raport de supunere, nefiind vorba decît despre un element formal („Rima nu e decît o sclavă“). Această exigență ierarhizantă, care produce efecte practice (condamnarea sau justificarea raționalizantă a ingambamentului, de pildă), pare să derive din ideologia centralizatoare dominantă în toate domeniile în această perioadă istorică și care impune întîietăți ca aceea a Rațiunii, a Subiectului etc. Metrul în ipostaza sa clasică (rimă, spațiu metric, ingambament etc.) este conceput și construit potrivit unor principii instituite ca sector specific al unei ideologii mai generale. Ipoteza ar trebui să se verifice pentru versul liber din mișcarea simbolistă, avînd un caracter anarhizant, după cum subliniază Backès. Vom remarca, totuși, de la început că ne găsim, cu acesta, în fața unei dezvoltări mai confuze și destul de bogate în contradicții (de ce Mallarmé, care rupe atît de ferm cu tradiția, rămîne fidel formelor regulate?)

Dacă, abandonînd acum metrica, ne vom referi la modelul semantic fundamental, dificultatea în a-i aprecia dimensiunea ideologică vine din faptul că acest model afirmă, ca și Retorica, căreia îi este tributar, un caracter transistoric. Poezia occidentală l-a făcut să dăinuie de-a lungul secolelor și este greu de spus cînd a luat naștere și dacă stabilitatea i-a fost zdruncinată de actele de ruptură pe care și le atribuie avangardele ultimului secol. Pare, deci, imposibil să-l putem raporta la o perioadă istorică și la ideologia sa dominantă. Trebuie să tragem de aici concluzia că el corespunde unui fel de dispoziție a reprezentării și a semnificației atît de generale încît pare a fi anterioară oricărei influențe istorice? Se poate lesne observa cît de idealistă poate fi o asemenea poziție, în măsura în care, prin chiar generalitatea sa, modelul nu și-a pierdut cu totul semnificația. Vom fi, deci, de acord că schema poetică centrală este inseparabilă de o anumită istoricitate și vom considera în raport cu această schemă un „ideologic“ caracterizat și el printr-o stabilitate pe termen lung și propriu unui sistem durabil de civilizație ca cel care, de pildă, perpetuează pînă în zilele noastre categoriile aristotelice sau valorile creștine. Noțiune în cele din urmă banală, această permanență ideologică trebuie, totuși, descrisă. Au fost propuse cîteva trăsături ale acesteia, astăzi cunoscute: naturalizarea valorilor și a normelor, jocul fictiv servind la ocultarea contradicțiilor interne, interpelarea agentului social ca subiect etc. Fără îndoială, structura mediatoare a poeziei are oarecare șanse de a-și găsi semnificația mai degrabă la nivelul acestui ideologic decît în raport cu o configurație particulară. Pe de altă parte, stabilitatea și pregnanța modelului descris sînt relative. De la o perioadă literară la alta, structura mediatoare cunoaște adaptări și distorsiuni. De exemplu, suprarealismul, prins în contradicțiile sale (revoluție și literatură, revoluție în litera-

tură) și incapabil să rupă cu structura generatoare, alege practicarea unui terorism al medierii: metasememul suprealist este sfîșiat între izotopiile prea distanțate pe care se înscrie; el transgresează astfel normele procesului, dar fără a-i modifica fundamentul. Între astfel de limite se poate situa acțiunea unei ideologii, sub forma, de pildă, a unui „serviciu de clasă”: această acțiune are drept efect, pe de o parte, modalizarea structurii și, pe de altă parte, găsirea unei justificări doctrinale mereu mai mult sau mai puțin reînnoite. Vom relua aceste diferite aspecte în vederea unor precizări suplimentare.

2.2.1. Raportarea generală la ideologic

Modelul poetic presupune o vastă bipartiție a sensului punînd față în față lumea Cosmosului cu lumea Anthropos-ului. Această repartizare a oricărui conținut, chiar dacă în unele privințe ea poate părea un dat al poziției omului în lume, cît și al modului în care el își gîndește această poziție, nu este, din alte puncte de vedere, lipsită de presupuziții. Putem recunoaște, în cei doi termeni ai opoziției, categoriile fundamentale ale unei *épistémè* pe care Michel Foucault a descris-o drept clasică (în sensul secolului al XVII-lea francez), și aceste două categorii sînt natura și natura umană (1969: 81-86). Este vorba despre unul dintre marile cupluri ideologice ale culturii noastre. Se înțelege ce se află la baza sa și anume, în primul rînd, o concepție despre lucruri și despre sensul lucrurilor eliberată, pe cît posibil, de urmele și mărcile culturii și ale istoriei. Acest cuplu se află la baza oricărei „naturalizări”. El consolidează dinainte tot ceea ce, într-o societate, ține de instituții și valori, postulînd un loc purificat și esențial al originii lor, ordinea naturalului, loc în interiorul căruia se decupează o zonă și mai restrînsă și care își transcende contextul, – natura umană. Față de această ordine, care se împlinește într-un antropocentrism, poezia intervine ca simulacru al cunoașterii raționale care, de fiecare dată, produce despărțire între om și lume înainte de a reduce această distanță, în numele naturii celei mari, punînd în aplicare ceea ce Foucault numește o „imaginație a asemănării”. Într-adevăr, problema poetului este să facă mai bine cunoscută lumea, activînd sau revelînd analogii între lucruri. Aceasta este un mod empiric și paralel al cunoașterii, al cărui statut este singular: el operează asupra datelor imaginației sensibile, asupra celei mai elaborate, ca și asupra celei mai obișnuite, articulîndu-se în același timp puternic cu funcționarea și formele limbajului (retorica) și alimentîndu-se în permanență din

alte domenii ale cunoașterii (ideologice sau nu). Dar ce presupune el, în esența sa, care este cea a unei medieri între termeni sau elemente oferind trăsături comune?

S-ar putea susține că procesul de analogizare și de mediere este chiar cel care fundamentează orice demers ideologic. Gestul ideologic prim constă în a disimula sau a oculta diferențele și contradicțiile proprii oricărei formațiuni sociale sub masca unor analogii și amalgame fictive. Revoluția franceză, revoluția care se face în folosul clasei burgheze, afirmă egalitatea tuturor cetățenilor: ea maschează astfel antagonismul dintre exploatați și exploataitori, dintre capitaliști și proletari sub noțiunea (relativ) fictivă și (sinecdocic) abstractă de cetățean sau om civic. Mai târziu, în Franța, ideologia dominantă va desemna prin termenul *intemperanță* alcoolismul muncitoresc. Sinecdocă generalizantă și deplasare semnificativă: alcoolismul se resoarbe astfel într-un fenomen mai general care cuprinde și intemperanța sexuală și financiară (risipă, lipsă de economie) și chiar greve și rebeliuni (intemperanță politică); a condamna, a reprima alcoolismul înseamnă, deci, din capul locului a condamna și a reprima orice agitație politică muncitorească (Dubois, 1973: 76–80). În aceste două exemple, nu este prea greu să întrevădem, sub aparența discursului juridic sau a discursului moral, intenția politică. Poezia acționează într-un câmp diferit și mai autonom, chiar dacă, într-un plan secund, sfera sa poate fi raportată la ideologia generală. Dar ceea ce dorim să subliniem aici este faptul că principiul producător al poeticului (asemănare, mediere) este, pe un plan structural, omologabil cu acela al ideologicului. Conform acestui principiu, poezia tinde să definească locuri unde diferențele între lucruri se abolesc și în care clivajul între om și lume se estompează în folosul unei lecturi multiple, dar uniformizante. Și, prin urmare, că poezia joacă pentru om un rol euforizant și securizant.

Din această perspectivă, devine posibil să apropiem procesul poetic și de anumite practici magice. Omul magic își propune să umanizeze cosmosul, tocmai pentru a-i reduce violența și, în același timp, să se naturalizeze, sau să se „cosmicizeze” el însuși, astfel încât să se pătrundă de eternitatea lumii și a naturii. Pentru a realiza acest lucru, el se bizuie pe medierea semnelor (cîntece și dansuri, măști, embleme etc.), căutînd sau producînd o stare de confuzie a reprezentărilor și a semnificațiilor. Or, poezia are ceva din acest demers. Principiul medierii poetice este că orice poate semnifica orice, că oricare ansamblu semantic se poate suprapune unui alt ansamblu, confundîndu-se cu el. Mai mult decît metafora, oximoronul este o dovadă a caracterului nelimitat al acestui confuzionism, putînd reconcilia extremele,

putînd topi unul în altul termenii cei mai contradictorii. În repetate rînduri, poezia baudelafricană caută acest vîrtej amețitor al indistinției semantice. În ritualul sacrificiului din religiile primitive, indistinția sau nediferențierea este în același timp semantică, socială și sexuală (incest, paricid): la toate cele trei niveluri, se produce aceeași abolire a interzicerii (Girard, 1972; Vernant, 1972). Dar, desigur, acest raport cu magia, o magie desprinsă de orice context istoric, se stabilește la un nivel atît de general, încît el este mai mult ilustrativ decît explicativ. În aceeași măsură, jocul sau drogul ar putea constitui termeni de comparație. Mai mult, travaliul poetic este, în alt mod și în chip contrar, producător de elemente de *distincție* și de noutate. S-a spus că poemul dezvăluie resursele infinite ale limbajului. În orice caz, el experimentează noi uzajuri, fie prin perturbarea sintaxei, fie inserînd cuvinte în contexte inedite. În felul acesta, el introduce în codul comun sau în codul literar primit *distorsiuni* (Vernier, 1974: 102) dotate cu o putere transformatoare. Aceste distorsiuni, care nu rămîn fără urmări asupra practicii obișnuite a limbajului, sînt o formă de luptă împotriva normelor, luptă ce ar putea fi calificată, cel puțin în anumite cazuri, drept revoluționară. Mediarea poetică devine aici vectorul unei revoluții a codurilor.

Principiul asemănării și al medierii mai poate avea și un alt sens, derivînd din precedentul. El apare atunci nu atît ca un instrument de acțiune asupra lumii, cît ca un principiu de ordine, adică de taxinomie și de referință. Procesul mediator desemnează universul lucrurilor ca loc omogen, guvernat de legile identității și bazat pe o ordine care poate fi chiar ierarhică (ordonarea speciilor). Interrelațiile dintre izotopii se sprijină pe o vastă asemănare prealabilă. Ordinea invocată aici este cea despre care vorbește Michel Foucault (1969: 11): „Ordinea este în același timp ceea ce ființează în lucruri drept legea lor interioară, rețeaua secretă datorită căreia ele se privesc, într-un fel, unele pe altele și ceea ce nu există decît prin grila unei priviri, a unei atenții, a unui limbaj; și numai prin căsuțele libere ale acestui cadrilaj se manifestă ea în profunzime, ca și cum ar fi preexistentă, așteptînd în liniște momentul în care va fi enunțată“. Prin operațiile sale retorice, tocmai poetul este printre aceia care enunță această ordine și care, parcurgînd cadrilajul, îi dezvăluie toate virtualitățile. Este deci justificat să vorbim, la un nivel foarte general, de „viziune poetică“, cam în același mod în care Lucien Goldmann (1955) a putut vorbi de o viziune tragică. Vom descrie această viziune poetică ca fiind bazată pe un dublu principiu de adeziune la lume și de încredere în stabilitatea ordinii acestei lumi. Nu este de mirare deci că, în instrumentele sale formale chiar, această viziune are tendința să privilegieze mecanis-

mele de armonie și echilibru. Din acest punct de vedere, printre tropii care favorizează medierea, metafora ocupă locul central, ca „regină” a figurilor. Aceasta pentru că, prin analogie, ea menține echilibrul între Identic și Diferit, în timp ce, pe de altă parte, sinecdoca nu asimilează decât Identicul cu Identicul și, pe de altă parte, metonimia sau oximoronul „forțează”, fiecare în felul său, analogia, obligînd-o să se sprijine pe diferențe. Aceasta explică, într-o anumită măsură, un „centrism” al metaforei, nu o dată reproșat retoricienilor, dar care ține în primul rînd de poetic și al cărui sprijin ideologic devine mai evident din perspectiva unei teorii a medierii.

2.2.2. Raportarea la ideologii

Dacă o viziune poetică poate fi deci delimitată, trebuie să notăm că ea nu e raportabilă la formațiuni ideologice particulare decât din momentul actualizării ei, adică atunci cînd structura sa de ansamblu, care nu e decât o virtualitate generală, se modalizează într-o realizare oarecare. Această modalizare poate afecta fie cei doi poli ai medierii (conținutul său), fie operația însăși la nivelul operatorilor (forma).

2.2.2.1. Operatorii retorici

Putem crede că predilecția unui poet sau a unui curent poetic pentru o anume figură sau ansamblu de figuri nu este fără legătură cu înjoncțiunile unui cod ideologic. Se poate astfel stabili, eventual, o legătură între frecvența de apariție a oximoronului și un idealism spiritualist, între predilecția pentru sinecdoca particularizantă și un fetișism al obiectului, al părții, fetișism propriu ritualismului mic-burghez. Dar o astfel de schiță de tipologie amintește prea mult tentativele fără viitor care își propuneau să stabilească o taxinomie a „faptelor de stil”, în funcție de etosul acestora. Trebuie chiar să fim de acord cu faptul că o bipartiție atît de generală ca aceea propusă de Jakobson și suprapunînd opoziția lirism-realism cu opoziția metaforă-metonimie nu se menține decât cu prețul unei analize insuficiente atît a mecanismului retoric, cît și a genurilor în cauză. Nu putem izola fără riscul confuziei, trebuie să precizăm încă o dată, figura de contextul său particular, adică de ceea ce îi desăvîrșește determinarea. Se știe, desigur, că anumite ansambluri textuale privilegiază un anume tip de figură, fie că e vorba de antiteza hugoliană sau de oximoronul

baudelairian, de metafora suprarealiștilor sau de repetiția lui Péguy și Claudel. Dar trebuie să observăm că, în aceste cazuri, figura nu reprezintă o simplă trecere din repertoriul retoric în text. Ea este produsă de text în condiții precise care decurg dintr-o disfuncție a discursului și care nu o fac să intervină decât în combinație cu alte forme și în asociere cu un conținut specific. Antiteza la Hugo este totodată repetiție și hiperbolă, ea traduce un anume maniheism, ea se articulează cu un umanitarism conciliator etc. Prin urmare, se poate spune că figura nu-și abandonează neutralitatea sa instrumentală decât pentru a intra în ansambluri complexe care, ca atare, îi imprimă o orientare particulară și traductibilă în termeni de ideologie.

Este util să amintim aici caracterul paralogic al instrumentului retoric: în acest sens deja, figura rupe cu neutralitatea. Vom spune, de asemenea, că o comparație nu explică totul și că nu trebuie să tratăm o „hipalagă drept raționament“ și că nu există metafore inocente. Aceasta ne conduce la constatarea că, întotdeauna, într-o oarecare măsură, și, adesea, spre satisfacția noastră, retorica mistifică. Acest lucru este extrem de evident în mesajul publicitar modern în care figura este din plin prezentă. Cazul poeziei este oare foarte diferit și ce să credem despre acest simulacru de cunoaștere pe care îl propun poezii? De fapt, această „cunoaștere“ nu funcționează ca atare, neavînd o existență izolată. Ea este o reluare permanentă și o prelucrare a altor corpusuri de cunoștințe (științe, cunoștințe empirice, ideologii diverse, coduri culturale) pe care le face să semnifice altfel, conferindu-le o formă particulară. Ea se bazează, deci, mai puțin pe judecăți de adevăr și mai mult pe aprecieri asupra tratamentului transformator pe care îl impune discursului general exterior ei. În ultimă instanță, ponderea sa rezidă în modul său specific de a acționa asupra codurilor.

2.2.2.2. Termenii medierii

Vom lua ca punct de plecare ideea că, în poem, analogia care determină relația între izotopii are un revers. Datorită medierii, un sens înlocuiește pe altul, un sens este deplasat către un altul. Poetul, avînd la dispoziție mai multe planuri de semnificație (izotopiile) *decalează* mereu registrele semantice. Această diversiune continuă a semnificației va fi corectată prin lectura tabulară, care reunește toate sensurile laolaltă, totalizîndu-le și echilibrîndu-le. Dar linear, poli-izotopia se percepe mai bine ca tensiune decât sub forma concilierii, tensiune între mai multe izotopii, fiecare încercînd să-și asigure priori-

tatea. Se pune în acest caz problema de a vedea ce raport întreține această strategie a diversiunii cu ceea ce, în legătură cu ideologia, se numește necunoaștere sau refulare. În jocul izotopiilor, ceea ce este ascuns, ne-exprimatul, nu este decît în mod relativ astfel și vine întotdeauna un moment cînd el iese la suprafață. Clandestinitatea în *Popasul orelor* (Eluard) sau scriitura în *Salut* (Mallarmé) introduc în text o enigmă, dar noi posedăm cheile hermeneuticii sale. Aceste motive nu se ascund decît pentru a fi căutate. Dacă, sub această formă, nu este vorba propriu-zis de necunoaștere, se produce cel puțin o mișcare de circulație a sensului sau chiar de dispersie care, invariabil, indică o profunzime, desemnează un Sens fundamental, misterios și ultim: regăsim aici gestul sacralizant al oricărei mitologii.

Dar deplasările ideologice cele mai evidente pot fi recunoscute mai ales după modul în care este asumată, precizată și modalizată bipartiția anthropos-cosmos. Polaritatea om-univers se transformă și se adaptează în cupluri mai particulare, dar la fel de clasice, precum natură-cultură, subiect-obiect, viață-moarte, spațiu-timp etc. Față de marea opoziție de bază, poetul operează astfel alunecări care particularizează universul sensului, cît și decupajul său și pun în evidență, prin aceasta, ideologia producătoare. Deci poetul își furnizează referințele în interiorul unui cîmp cultural în măsura în care el specifică categoriile medierii sale. Vom propune exemplul polarității viață-moarte pe care am întîlnit-o în mai multe poeme (Toulet, Follain, Deguy). În fiecare dintre aceste cazuri, medierea se realizează cu greutate și se poate întîmpla ca ea să nu subziste decît prin intermediul unor foarte fragile punți metonimice între două izotopii care se neagă și se exclud (J. Follain). În fapt, trebuie să recunoaștem în interiorul acestor poeme, și chiar dacă cel al lui Toulet se dezvoltă într-o manieră concettistă și ironică, o alunecare spre o problemă tragică, constituind, într-o anumită măsură, inacceptarea viziunii și a principiului poetic. Acest element contradictoriu ar putea fi considerat drept revelator pentru o „criză“ a poeziei, evocînd, la rîndul său, o formație ideologică în interiorul căreia situația poetului este din ce în ce mai precară (izolare, indiferență etc.). Este ceea ce pare să demonstreze, prin intermediul acestor poeme, relația între o opoziție polară foarte puternică și o mediere slabă.

Modalizarea cea mai spectaculoasă a schemei rezidă, cu toate acestea, în apariția unui al treilea termen în structură, sub forma Logosului. Faptul că însăși condiția medierii (limbaj, scriitură) este tematizată în text, ca, de pildă, în *Salut* de Mallarmé, are desigur numeroase implicații. Acest lucru se întîmplă ori de cîte ori poetul vorbește despre întreprinderea sa, prezentînd-o drept unul dintre

polurile schimbului general. Această erupție pare să coincidă cu o anumită modernitate, cu toate că, înainte de Baudelaire și Mallarmé, s-a mai întâmplat ca poeții, Ronsard de pildă, să evoce și să se refere la discursul lor în interiorul acestuia. Dar se pare că, la poeții moderni, această intervenție capătă un alt sens și chiar semnificații contradictorii. Pe de o parte, apariția Logosului reprezintă afirmarea și împlinirea regimului mediator care determină viziunea poetică, deoarece instrumentul medierii se constituie în Sens, ajungând să fie la rîndul său mediat. Pe de altă parte, acest demers este de natură negativă, în măsura în care prezența Logosului în text este recunoscută ca fiind o atitudine ironică sau critică. Această prezență, datorită căreia poemul devine conștient de sine constituie o distanță reflexivă care periclitează iluzia mediatoare. Poemul se știe și se recunoaște ca fiind un lucru fabricat, o ficțiune, un obiect de limbaj. El introduce în discursul său o izotopie care diminuează „verosimilul“ celorlalte. Or, acesta este pragul pornind de la care o anumită perspectivă se inversează. Ceea ce pînă acum apărea drept evidențiere sau elogiu al armoniei lumii, al împăcării omului cu cosmosul, basculează spre un efect de ruptură față de această lume. Poemul devine fragment care își rupe legăturile cu universul real. Această formă de negativitate a fost adesea recunoscută în maniera de scriitură elaborată de Stéphane Mallarmé (Blanchot, 1959; Kristeva, 1974; Makarius, 1974). Astfel, Michel Makarius subliniază: „Fracționarea sintactică și semantică permite distrugerea cronologiei implicită discursului. Impersonalitatea poemelor sale, eliminarea subiectului care acționează înseamnă anularea oricărei noțiuni de timp pe care o implică lumea vie.“ (p. 4). Trebuie să adăugăm, însă, că acest efect de ruptură și de izolare nu pare a-l fi așteptat pe Mallarmé pentru a se manifesta și că, într-o anumită măsură, el este implicit în orice fel de poezie, chiar în cea mai „respectuoasă“ față de sintaxă și sens. În capitolul despre temporalitate, am arătat în ce mod structura poetică oprește curgerea timpului, modelînd-o. Am putea susține, de asemenea, că subiectul care acționează este, într-un anume fel, întotdeauna eliminat, în măsura în care, chiar acolo unde „eul“ liric cel mai ostentativ domină în chip absolut (și poate mai ales acolo), subiectul discursului poetic nu este, în general, și spre deosebire de subiectul discursului romanesc, raportat la o poveste, beneficiind de o identitate explicită, ancorată în „referențial“. Scurt, fragmentar și fulgurant, textul poetic impune un subiect ce pare a nu proveni de nicăieri: din acest punct de vedere, lumea poetică este absentă. Această absență și acest refuz sînt, desigur, foarte precare, deoarece lectura „ordinară“ are tendința de a le compensa, reinscriindu-le într-o pozitivitate, fie ea și anecdotică, biografică (eul care

vorbește este poetul). Ultimul cuvînt al ideologiei poetice rezidă, poate, în această contradicție: poemul, cel puțin în forma sa modernă, este rupt de lume, fiind în același timp simulacru unei lumi neașteptat de pline și armonioase. Un alt discurs cunoscut cu care s-ar putea înrudi este cel al utopiei, discurs închis al unui univers posibil, dar care nu se poate împiedica să întrețină relații cu trama lumii reale. Poezia ca utopie, arta ca utopie: temă veche, desigur, dar care lasă să se întrevadă în ce mod poezia ca discurs ideologic își păstrează mereu capacitatea de a introduce elemente de ruptură și de deplasare în ideologia însăși.

Partea a doua

LECTURI POETICE

Capitolul 1

FATRAZIA SAU ORCHESTRAREA IMPERTINENȚEI

0. Introducere

0.1 Analizele bazate pe noțiunea de izotopie ar putea părea *a priori* inoperante asupra unor texte ale căror secvențe semice apar ca fiind prea numeroase, insuficient conectate și cantitativ insuficiente. Dimpotrivă, vom admite fără dificultate utilitatea noțiunii în analiza unui text clasic cum este *Le Pont Mirabeau*: două izotopii (/apă/ și /sentimente personale/), ținând de categoriile Cosmos și Anthropos sînt reprezentate aici, corespunzînd celor două modalități temporale ale staticului și linearului; devine astfel ușor de studiat jocul conexiunilor care se stabilesc între aceste diferite elemente (ca de pildă metafora *Sena-iubiri [fugar]*, care proiectează alte echivalențe cum ar fi *pod-tentativă de fixare a iubirii*), ca și perceperea unei sinteze dialectice care se stabilește între două modalități temporale prin intermediul categoriei recurenței, și aceasta atît la nivelul semnificatului (memoria care reduce dinamicul la static), cît și la acela al semnificantului (circularitatea textului, recurența diverselor elemente și, în special, prezența unui refren). Se pune însă întrebarea dacă nu cumva conceptul de izotopie nu este mai puțin operant pentru alte tipuri de texte – cele de care poetica se ocupă mai puțin –, ca, de pildă, unele scrieri suprarealiste¹ și, în general, manifestările poeziei numite iraționale.

De fapt, izosemia nu este singura structură ce poate fi luată aici în discuție, iar considerarea izotopiilor expresiei poate fi fecundă atunci cînd izosemia pare a avea o mai mică pondere. Pe de altă parte, s-ar mai putea introduce, alături de conceptul de izotopie lingvistică (fie că aceasta ține de planul expresiei sau de cel al conținutului), acela de *izotopie retorică*. Unitatea retorică se poate defini, așa cum am văzut, prin stabilirea unui anumit raport, în interiorul unității lingvistice însăși, între diferitele sale componente. Or, aceste raporturi

¹ Deși unele mecanisme esențiale pot fi cu ușurință surprinse și în acest caz (cf. M. Riffaterre, 1969; Ph. Dubois, 1975).

pot fi reduse la câteva tipuri mari. Astfel, Jacques Durand (1970; 73-75) a arătat în ce mod am putea completa tabloul metabolelor, ținând seama – în afara operațiunilor de supresiune, adjoncție, supresiune-adjoncție și permutare –, de relațiile instituite între elementele variabile, acestea putînd fi de identitate, de similaritate (de formă sau de conținut), de diferență, de opoziție, de falsă omologie etc.¹.

Aceste raporturi – trebuie să precizăm de la început – pot fi, la rîndul lor, reiterate. Alături de izosemii, așa cum le-am definit pînă acum și care se referă la „nivelul autonom“ al figurilor (Grupul μ , 1970a: 148–153), am putea rezerva, deci, un loc izotopiilor retorice formate de recurența unui același tip de relație; aceste izotopii se referă de această dată la nivelul nuclear al figurilor. Așa cum vom vedea, unele texte se caracterizează printr-o unitate redusă la nivelul lingvistic care este însă compensată printr-o unitate puternică, cantitativ descriptibilă, la nivel retoric, nivel la care se conturează structurile de ansamblu².

0.2 Analiza fatraziei care urmează își propune să experimenteze pertința analizei retorice, acolo unde, la prima vedere, izosemiile nu au o unitate puternică și acolo unde conexiunile între aceste izosemii nu sînt foarte aparente. În afară de aceasta, textul ales nu aparține tradiției la care se limitează prea mulți poeticieni și din care ar decurge, după părerea unora, multe dintre schemele de studiu elaborate de retorică. Fatrazia este un tip literar puternic localizat în timp și spațiu: ea apare în secolul al XIII-lea (se pare în prima jumătate) și este originară din nordul Franței (Artois sau Picardia); ea a dispărut foarte repede. Este poate greu să vorbim, în cazul ei, de un gen literar: nu se cunosc decît două culegeri, totalizînd 66 de piese, dintre care 55 anonime. Dar aceste texte se caracterizează printr-o mare fixitate, atît de formă cît și de conținut: fatrazia este întotdeauna o strofă de 11 versuri, cu schema *aabaab*, *babab*, în care primele versuri au 5 picioare, iar ultimele 7; pe de altă parte, în ea „se săvîrșesc, în chip neversosimil sau imposibil, acțiuni tot atît de imposibile sau

¹ Aceste diferite relații sînt ele însele produse de o matrice a căror două intrări sînt *raportul formelor* și *raportul conținuturilor*, cu cele două categorii: *același*, *celălalt*, *opusul*.

² În Grupul μ , 1972, vorbeam despre *structuri de ansamblu*: figuri de simetrie, figuri enigmatice (de nivel variabil), figuri dialectice (oximoron, paradox). Pentru ansamblul figurilor numite metabole, s-ar putea vorbi de *izometabolii*...

improbabile de către actori care, prin natura sau condiția lor, sînt incapabili să le sîvîrșească" (Porter, 1960: 22).

- 1 Li sons d'un cornet
- 2 Mengoit a l'egret
- 3 Le cuer d'un tonnoire
- 4 Qant uns mors bequet
- 5 Prist au trebuchet
- 6 Le cours d'une estoile
- 7 En l'air ot uns grain de soile
- 8 Quant li abais d'un brochet
- 9 Et li tronçons d'une toile
- 10 Ont trové foutant un pet
- 11 Si li ont coupé l'oreille¹.

1. Condiția de juxtapunere

1.1. La prima vedere, și chiar dacă cititorul este avertizat că este vorba despre o fatrazie, gen calificat de *Istoria literară a Franței* drept „visele unui spirit bolnav” și care, de la început, pare suficient caracterizată prin proximitatea termenului *fatras*, acesta va fi derutat de o sintaxă extrem de simplă la prima vedere, dar reunind termeni aparent luați și organizați la întîmplare. A identifica o izotopie în aceste condiții pare complicat. Pentru acest motiv, analistul poate adopta o primă atitudine simplificatoare care constă în a nu ține seama decît de prima condiție pozitivă, de izosemie, neidentificînd deci decît redundanțele de seme. Practic, vom considera, așadar, textul drept o simplă listă de cuvinte, din care vom căuta să creăm sub-grupe semantice omogene. Procedînd astfel, punem deci între paranteze condiția de

¹ Fragment din *Fatrasies d'Arras*, anonime, citat după Porter, 1960: 125. Această fatrazie se găsește într-o culegere unică (nr. 3114 de la Biblioteca l'Arsenal, ff^o.7 v^o, r^o 11, datînd din a doua jumătate a secolului al XIII-lea). Este cea de-a 17-a piesă din culegere. Editorul nu dă nici o lămurire asupra modului în care a introdus punctuația, absentă în manuscris. O suprimăm deci (virgule, la sfîrșitul vv. 3 și 7, punct după vv. 6 și 11) ceea ce, se va vedea, nu are consecințe asupra analizei sintactice.

compunere, pe care lingvistica textuală o consideră drept un caracter fundamental (cap. I, 1.1).

1.2. Căutarea recurențelor

Putem cu ușurință identifica o izotopie i_1 pe care o vom desemna prin cuvîntul /sunet/: son_1 , cornet_2 , tonnerre_3 , aboie ment_8 , pet_{10} oreille_{11} . Trei dintre aceste șase sememe sînt conotate disforic; dintre celelalte trei, două sînt neutre (termen generic și nediferențiat, organ al audiției), și ultimul comportă o prezumție euforică (instrument muzical), deși precizarea à l'égret₂ pare să orienteze son_1 și cornet_1 într-o direcție peiorativă, așa cum se întîmplă și cu relația pet_{10} - oreille_{11} și așa cum vor sugera și relațiile între izosemii. O izotopie i_2 /distrugere/ este indusă de recurența semelor /captură/, /agresiune/, /masticăție/. Ea este mai bogat reprezentată decît cealaltă, dar este mai difuză: ne amintim că perceperea izotopiei depinde nu numai de proporția de lexeme distincte înglobînd seme recurente, ci și de numărul de seme redundante în aceste lexeme distincte. Putem cita termenii manger_2 , mort_4 , béquet_4 , prendre_5 , brochet_8 , tronçon_9 , foutre_{10} , couper_{11} , pet_{10} . Unele dintre aceste unități se opun pe axa ingerare vs excreție (manger , prendre vs péter , foutre), celelalte fiind statice. La aceasta putem de asemenea asocia o izotopie i_3 /parțialitate/. Așa cum s-a spus, pe de altă parte, și contrar opiniei lui Rastier (1972: 88), trebuie să luăm în considerare cuvintele de relație. Căci, dacă ele nu au un conținut semantic propriu – manifestînd doar combinațiile clasematice –, ele indică raporturi între sememe, degajînd astfel o valoare semantică (amintim că, pentru moment, nu ne ocupăm de compatibilitățile clasematice pe care aceste raporturi le introduc). Or, vom nota că aceste cuvinte de relație indică aici, cel mai adesea, un caracter partitiv: un sunet de cornet este cel care mănîncă și nu cornetul însuși; el mănîncă o inimă de tunet și nu tunețul însuși; drumul unei stee, și nu astrul însuși, este capturat și așa mai departe. Vom constata că această viziune partitivă introduce în text incompatibilități suplimentare¹. Dacă, rămîinînd tot la nivelul jux-

¹ Porter (1960: 37–38) vede în „dezmembrare” o trăsătură caracteristică a fatraziei, acest procedeu permițînd „poetului să amplifice cum dorește aspectul bizar al imaginii sale, făcînd să acționeze numai o parte a unei ființe sau a unui lucru.”

tapunerii, vrem să respectăm definiția strictă a izotopiei (reiterarea a cel puțin două unități lingvistice), vedem conturându-se izotopiile /corp/, /instrument/, /cer/. Majoritatea sînt, cu toate acestea, reductibile la izotopiile deja descrise (mîncarea la distrugere, instrumentul la distrugere, sau sunet), cu excepția ultimei (tonnerre₃, trébuchet₅, en l'air₇, étoile₆), ce pare independentă. Mai mult, această situație repune problema percepției izotopiei, în legătură cu care s-au făcut deja precizări¹.

2. Compoziția și unitățile retorice

2.1. Căutarea alosemiilor

Izotopiile identificate pînă aici rezultă dintr-un examen care neglijează condiția compoziției. Trebuie să spunem că nu am putut pînă acum percepe tocmai metasememele textului induse de alosemii care nu pot fi complet identificate decît prin examinarea celor două condiții ale izotopiei. Tot acest examen va determina și sensul și natura diverselor reevaluări retorice.

Textul e compus din 11 versuri; dintre acestea, cele mai multe se reduc la un model binar: două elemente A și B întreținînd o relație R (să notăm în trecere că această regularitate, proiectată de către vers, induce o izotaxie). În singurul caz care nu respectă această schemă foarte largă (versul 10), elementul B poate fi, la rîndul său, descompus în două elemente (un pet foutant). Relația R poate fi de determinare sau de predicție și, la acest nivel, poate fi aplicat un prim test de relevanță (demers comparabil la Zumthor, 1975: 78-79). Dar, în măsura în care fiecare vers este considerat drept o singură unitate AB,

¹ Riffaterre (1971:276 și urm.) reproșează celor pe care-i numește „formaliștii francezi” de a nu fi acordat atenție unei condiții esențiale a fenomenului literar: condiția perceptibilității. Am insistat noi înșine asupra faptului că descrierea imanentă a textului poetic nu prezintă decît un interes relativ: poeticitatea, în sens strict, trebuie căutată în modelul de lectură. Aceasta ar trebui să ne pună la adăpost de vechea aporie a structurii și a valorii, formulată recent de Mounin (1975).

un al doilea nivel de pertinență poate fi căutat în relația care îl unește cu versul precedent sau următor. Se observă că numărul acestor relații s-ar putea măsura printr-o combinatorie foarte simplă dacă natura acestor relații n-ar impune un anumit număr de restricții. Nu vom lua în discuție aici decât cele 23 de relații posibile.

Vom căuta mai întâi impertinențele la nivelul sintagmelor binare de tipul determinant-determinat, fie trei secvențe. Vom nota cu i_1 , i_2 etc., izotopiile descrise mai sus, și cu semnele + și – relațiile de izotopie și alotopie.

a) prima secvență

- 1A-1B (*li sons d'un cornet*) : +
 1AB-2A (*li sons... mengoit*) : – (non-animat vs animat).
 Poate fi reevaluat prin Sin.p.
 (a mânca → a înghiți, a fi mai puternic).
 2A-2B (*mengoit a l'egret*) : + (cu condiția să restabilim o lectură ortosememică a lui mengoit).
 2AB-3A (*mengoit... le cuer*) : + (id.).
 3A-B3 (*le cuer d'un tonnoire*) : – (non-animat vs animat).
 Poate fi reevaluat prin metaforă sau antanaciază (inimă → centru). Dar această reevaluare transformă relația 2AB-3A într-una alotopă (alotopie retrospectivă). Această relație poate, la rîndul său, să formeze obiectul unei reevaluări retrospective, identică cu prima, proversivă.

b) secvența a doua

- 4A-4B (*mors bequet*) : +
 5A-5B (*prist au trebuchet*) : +
 4AB-5AB : – (inanimat vs animat; în afară de aceasta, inversarea relației obiect subiect). Reevaluarea prin Sin.p (a lua → a amăgi, a înșela).
 6A-6B (*le cours d'une estoile*) : +
 5AB-6AB : – (mic vs mare, contact vs noncontact).
 Reevaluare prin metaforă (stea → pasăre frumoasă); relația 5A-5B rămîne atunci pertinentă, ca și relația instituită prin lectura metasememică a lui 5AB).

c) secvența a treia

- 7A-7B (*en l'air...*) : +

8A-8B (<i>li abais...</i>)	:	- (canin vs piscicol). Reevaluare prin metaforă (lătrat → clăntănit de fălci).
9A-9B	:	+
9A+8A-10A (<i>...ont trové</i>)	:	- (animat vs inanimat).
10A-10B (<i>ont trové... un pet</i>)	:	- (găsibil vs de negăsit).
8AB9AB-11A (<i>... ont coupé</i>)	:	- (non-animat vs animat).
11A-11B (<i>ont coupé l'oreille</i>)	:	+
11B-10B (<i>l'oreille d'un pet</i>)	:	- (organizat vs neorganizat).

Să notăm că în prima parte a textului, corespunzând mai mult sau mai puțin blocului de pentasilabi, relațiile simple (A-B) sînt pertinente, cu excepția unui singur caz: cazurile de alosemii provin mai degrabă din relații instituite de la un vers la altul. În afară de aceasta, reevaluările sînt ușor de realizat și induc trepte concepute ca fiind izotope între ele. În partea a doua, alotopiile sînt mai numeroase și intervin atît în relațiile simple, cît și în relațiile dintre versuri. În afară de aceasta, reevaluările par mult mai greu de realizat.

d) relații de coordonare

Ele sînt introduse prin quant_4 , et_9 și quant... sig_{11} . Vom nota că ele sînt toate impertinente.

2.2. Reevaluări și mediere

Am indicat cu altă ocazie că poli-izotopia unui element al enunțului funcționează frecvent ca structură ecuațională. Ceea ce ne obligă să luăm în considerare, în afară de tropii existenți și tropii proiectați. Textul de față se supune și el acestei reguli. Exemple: reevaluarea lui mengoit_2 poate antrena o lectură retorică a lui egret_2 (ținînd de i_2 , mastică) în izotopia i_1 (de exemplu: son aigret). Dimpotrivă, cornet_1 , ținînd de i_1 poate fi cu ușurință citit în i_2 (de exemplu ca gură). Mai departe, reevaluarea metaforică a lexemului estoile_6 poate antrena o altă reevaluare, simetrică, a lexemului grain_7 transpus în obiect celest. Lătratul poate deveni clăntănit de fălci etc. Vedem astfel conturîndu-se o serie de echivalențe conectînd strîns izotopiile textului.

Trebuie notat că un singur termen, privilegiat în multe privințe, este imediat lizibil în toate izotopiile: este cuvîntul pet_{10} cu care se sfîrșește textul (în versul 11 se află într-adevăr singura reluare anaforică a textului). Acest cuvînt, foarte reprezentat în fatrazii în general (el revine de cel puțin douăsprezece ori numai în fatraziile din

Arras), este lizibil, în mod natural, în izotopia sunet; dar el este lizibil și ca agresivitate, parțialitate (emanație a unei ființe a cărei sinecdocă este prin urmare), ouranos (caracter gazos, deci aerian). Trebuie, fără îndoială, să vedem în această polivalență, care nu are nevoie să fie instrumentată, un efect al tuturor asociațiilor latente pe care tabuurile le-au legat de acest zgomot: știm că există izotopii pre-textuale, activînd jocul polisemiei. Lizibil la diferitele niveluri de sens ale textului, acest termen apare deci, aici, prin excelență, drept termenul mediator. Fatrazia se dovedește deci a fi, atît prin structura retorică, cît și prin vocabularul pe care-l folosește, cu adevărat un gen de „prost gust“, un gen impertinent.

2.3. Impertinența ca izotopie retorică

Așa cum am putut constata în secțiunea 2.1, în acest text scurt apar zece impertinențe de determinare și trei impertinențe de coordonare. Doar zece relații de determinare rămîn pertinente. Această proporție, care n-ar surprinde în unele poeme moderne, este, evident, o lege a genului. Cu toate acestea, nu atît ea este cea care trebuie să ne rețină atenția, cît reevaluările care decurg din aceasta. Am notat pe parcurs cîteva reevaluări posibile: la nivelul relațiilor simple (care pot fi identificate datorită structurii sintactice), o reevaluare satisfăcătoare se impune, fără prea multe probleme. Dar unitățile superioare sînt toate impertinente. Regularitatea fenomenului pare să instituie o relație de complementaritate între pertinența unităților mici și impertinența celor mari. Mai mult: dacă anumite reevaluări permit reducerea impertinențelor unităților înglobante, ele nu au, ca în alte texte, efectul de a genera o grilă completă care să cuprindă toate lecturile metasemice și ortosemice. Dimpotrivă, așa cum am văzut, ele antrenează uneori noi incompatibilități cu sintagmele adiacente. Mai mult: unele reevaluări, departe de a armoniza impertinențele, le agravează. Astfel, dacă *cornet*₁ este o metaforă a gurii, izotopia /masticăția/ din primele trei versuri este întărită, dar și contrastul intern (cu *tonnerre*₃). O a patra remarcă va arăta pînă unde merge această prejudecată privind coerența textului: vom observa cu ușurință puternice distorsiuni în percepția grupurilor izotope. Exemplu: elementele *egret*₂, *mengoit*₂ și *cuer*₃ sînt astfel, așa cum am precizat, lizibile în izotopia /masticăție/; *cuer*₃ și *tonnoire*₃ sînt, pe de altă parte, coerente la un alt nivel. Dar cele două grupuri, în care același termen figurează

rînd pe rînd, sînt în chip evident incompatibile. Lucru valabil și pentru prist₅, trébuchet₅, cours₆, pe de o parte, cours₆ și estoile₆, pe de altă parte. În fiecare caz, un același termen este în același timp articulare și barieră între două grupuri; pertinent față de termenii din imediata sa vecinătate luați separat, el le subliniază impertinența. Fiind o nouă invitație la o lectură fragmentată, chiar fărîmițată, a textului, el este o imagine a izotopiei distrugere.

Nu putem, deci, nicidecum afirma că reevaluările metasememice, chiar aplicate unor numeroase lexeme, chiar înmulțite prin proiecția retorică, permit restabilirea izotopiei discursului; nu putem nici măcar susține că prin conexiunile inter-izotopice se creează o stratificare continuă care ar putea genera trei sau patru lecturi coerente ale enunțului. Textul are tendința să rămînă ireductibil, astfel că se ajunge la acest paradox: însăși această ireductibilitate apare drept caracterul recurent la care se poate reduce textul.

Ce se întîmplă atunci cu izotopiile puse în evidență în secțiunea 1.2.? Această primă constatare rămîne valabilă: vom observa cu ușurință că întreaga informație semantică este concentrată la nivelul lexemelor și că ea nu provine decît într-o măsură redusă din combinațiile sintactice¹. Un oarecare arbitrar poate deci determina gruparea lexemelor supuse condiției juxtapunerii². Trebuie oare să încheiem aici analiza semantică? Credem că este posibil să mergem mai departe. Mai întîi, a serie că ireductibilitatea este caracterul recurent al textului nu este o butadă. Alotopia în discuție este, într-adevăr, cel mai adesea generată de o formă sau alta a opoziției animat-inanimat. A atribui unor obiecte un comportament uman sau a reduce omul sau animalul la un simplu lucru (și, mai mult, o parte de om la o parte de lucru), înseamnă a da o imagine grotescă a creației. Într-un context profund marcat de spiritul creștin, fatrazia face astfel figură „diabolică” și credem că nu e absurd să facem o apropiere cu tema Tentației Sfîntului Anton, abundent tratată de pictura evului mediu. Aceste impertinențe sînt, într-adevăr, riguros caracterizate și diferă, de pildă, de impertinențele raționale (contradicții logice bazate pe opoziția adevărat-fals), care ar putea genera o poezie a absurdului.

¹ Să notăm o excepție: adesea o relație partitivă introduce impertinența. Vom nota că, în cazul alotopiei între două unități A și B, există adesea o izotopie între unul dintre cei doi termeni și totalitatea materială, al doilea fiind o parte din ea, segmentată în urma unui decupaj de tip π .

² Trebuie, desigur, să acordăm un loc proiecțiilor cititorului. Este totuși interesant să notăm că izotopiile /distrugere/ și /parțialitate/ au fost puse în evidență de către toți comentatorii genului fatraziei (cf. Porter, 1960, Zumthor, 1975).

Se știe că omul e incapabil să simuleze hazardul¹: el introduce fără știrea sa, în seriile de semne (numere, cuvinte etc.) pe care le organizează în acest scop, fie un exces de ordine, fie un exces de dezordine. Este deci *a priori* greu de produs un text caracterizat printr-o incoerență aleatorie și deci „inocentă”. Sintem, prin urmare, îndreptățiți să ne întrebăm dacă fatrazia nu este și ea organizată după un model care îi imprimă o nouă coerență. Elementele pe care le vom avansa aici, în acest sens, nu sînt desigur, decît conjecturi și, ca atare, ar impune o cercetare suplimentară asupra întregului corpus al fatraziei, gen foarte bine definit din punct de vedere istoric. Ele apar atunci cînd încercăm o lectură retorică a primelor două secvențe coordonate, formînd, de altfel, prima secțiune ritmică a poemului. Obținem, din punct de vedere ortosememic, ceea ce urmează:

- I sunetul ... mănîncă ... un tunet
 II pasărea ... capturează ... o stea

Putem considera acest paralelism, întărit și de izotaxie, drept indicatorul unei compoziții metaforice. Încercînd să le percepem intersecția, obținem aproximativ:

/slăbiciune/... /dominare/... /mărime/

Să fie oare fatrazia soluția – pur verbală – a unei dorințe de revanșă a oprimaților? Este o ipoteză demnă de a fi luată în considerație și care ar asigura genului o izotopie generală, fiecare fatrazie oferind sinecdoci ale acesteia. În orice caz, această ipoteză trebuie să fie puternic relativizată: nici subiectul și nici obiectul acestei răsturnări de situații nu sînt umani. Ceea ce nu ne dă dreptul să le atribuim un conținut politic decît dacă o izotopie pre-textuală îl obligă la aceasta pe cititor².

¹ Această experiență generală se verifică pe plan lingvistic în multiple moduri și mai ales prin glosolalie, limbile construite de o persoană care o practică sau de un simulator fiind întotdeauna derivate din limbile vorbite de subiect. T. Todorov (1972b) studiază un astfel de caz care ilustrează foarte bine utilitatea analizei retorice.

² Analiza corpusului fatraziilor pare să confirme existența acestei matrici semantice. Să cităm aceste exemple printre altele:

Li pez d'un suiron	Et une morille	Que la pene d'un
En son chapperon	Avoit une fille	oison
voloit porter Romme	Qui portoit la mer	Trestout Paris
		emporta

3. Structura sintactică

3.1. Se poate observa o izotaxie netă în text, enunț constativ, purtând semnele concomitenței („cînd”). Așa cum rima proiectează echivalențe semantice, această structură, aproape identică în cele trei propoziții, induce un paralelism semantic și antrenează cercetarea nivelurilor la care se anihilează impertinențele. Același lucru poate fi constatat în legătură cu mărcile concomitenței. Schema următoare este valabilă pentru propoziția 1-3, pentru 4-6, identică cu ea, și pentru 8-11 (cu înglobarea a două propoziții și absența celui de-al doilea determinant):

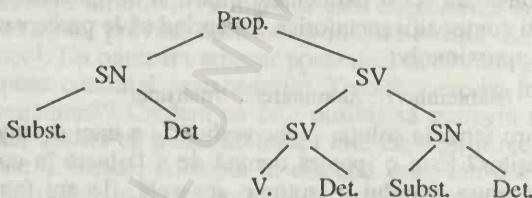


Fig. 7. Arborele sintactic al frazei.

Deși regulată, sintaxa apare, cu toate acestea, ambiguă la lectură. Prima subordonată pare să îndeplinească o pluralitate de funcții, ceea ce impune o alegere. Alegerea prioritară este desigur lectura: principală = 1-3, subordonată = 4-6. Această lectură impune o alta, conform aceleiași scheme: principală = 7, subordonată = 8-10. La această a

Porter recuză explicit teza potrivit căreia fatrazia ar fi un cod permițând poetului să se exprime defavorabil la adresa celor puternici. Într-adevăr, aluziile politice lipsesc cu desăvîrșire din corpus și, pe de altă parte, autorii de fatrazii trebuiau, se pare, să aparțină nobilei sau marii burghezii (pp. 60-61). Un astfel de raționament este, evident, expresia sociologiei vulgare a „reflectării”: nu ne situăm la acest nivel anecdotic, nici la cel criptologic și împărtășim părerea criticului mai degrabă atunci cînd afirmă că autorul de fatrazii a sfîrșit prin a fi „un poet al amărăciunii” (vezi și Zumthor, 1975: 84-85).

doua lectură, propoziția 11 rămîne independentă, cu subiect anaforic. Dar acesta din urmă nu poate trimite la subiectul principalei identificate (7) și reia, în chip evident, sintagmele nominale din 8 și 9. Trebuie deci rectificată lectura astfel: subordonată = 8-10, independentă = 11. Această lectură corectată impune o a doua rectificare în același sens (subordonată = 1-3). Această a doua serie de lecturi imprimă, trebuie să notăm, coerență folosirii timpurilor în întregul text (grupul I = imperfect, II = perfect compus, III = perfect simplu). Ambiguitatea nu este posibilă decît din cauza simetriei construcției:

Ind./sub./ind./sub./ind.

Versul 7, vers central și pivot al acestui joc, este, de altfel, remarcabil în mai multe privințe. Dar esențial este să notăm că această serie de lecturi determinîndu-se una pe alta, antrenînd în final o alotaxie, care provoacă, la rîndul său, o serie de corecții ale lecturii, determinîndu-se reciproc, este forma sintactică corespunzînd unui etos disforic. Decepția este cu atît mai mare cu cît coerența primei lecturi este totală pe parcursul a zece versuri, iar noua lectură ce trebuie acceptată este mai lungă.

3.2. O a doua sursă a etosului disforic trebuie căutată în distorsiunea grupurilor ritmice și sintactice. Alte criterii decît criteriile de construcție sintactică generează, într-adevăr, regroupări diferite. Sînt tocmai timpurile și ritmurile. Am văzut că primele coincid cu cea de-a doua lectură corectată (1-3/4-6+7/8-10+11). Dimpotrivă, în asonanță toate cu aceeași vocală, versurile se regroupează prin măsura lor care, așa cum am văzut de asemenea, coincide cu o distribuție simetrică a independentelor și a subordonatelor, repartiție care pare să fundamenteze prima lectură, necorectată (1-3+4-6/7+8-10/11). Această distorsiune între două repartiții incompatibile trebuie pusă în relație cu ambiguitatea descrisă mai sus și, împreună cu aceasta, întărește etosul disforic al textului.

3.3. În sfîrșit, vom nota că la toate nivelurile, acest text exploatează versul impar și asimetria: 11 versuri de 5, 7 și 9 picioare, repartizate în jurul unui vers-pivot, situat pe locul al șaptelea (ceea ce sparge orice simetrie în repartiția versurilor). Or, se știe de multă vreme că, în estetica occidentală, opoziția par-impar conotează opoziția euforic-disforic (inovația simbolistă nedovedind deloc contrariul, ci demonstrînd cel mult că este vorba despre un loc comun bine fixat pe

care unii novatori puteau dori să-l zdruncine). Să mai notăm că simetria în alternanța propozițiilor este absolut teoretică și are drept efect crearea ambiguității sintactice. Imediat ce s-a făcut o alegere în diferitele regrupări posibile, se ajunge la profunde disimetrii: 6, 4 și 1 vers în prima lectură, 3, 4 și 4 în cea de-a doua; fie trei grupuri asimetrice și de lungimi nesupunându-se nici unei legi de repartiție. Această disimetrie sistematică trebuie, desigur, pusă în legătură cu distorsiunile care apar în regrupările superpozabile și cu impertinențele semantice relevante.

4. Concluzie: etosul disforic

Prima noastră anchetă a arătat că o izotopie era mai bogat reprezentată decât celelalte: cea a agresivității, îmbogățită încă mai mult de multiplele reevaluări posibile (astfel à l'egret₂ s-ar putea citi în i_1 ca sunet discordant). Locul central al acestei izotopii devine și mai evident atunci când se constată că diversele reevaluări pun frecvent această izotopie în relație cu celelalte două și, mai rar, pe acestea din urmă între ele. Acest al doilea stadiu al analizei retorice a mai pus în evidență și importante particularități în jocul alosemiilor și al reevaluărilor: relație de implicare între pertinență și impertinență, circularitate a acestei impertinențe (reevaluările antrenând noi impertinențe sau agravând altele), distorsiune în percepția grupurilor lexicale omogene. Aceste remarci au pus în evidență faptul că asistăm în acest text la o dispariție a „sensurilor proprii”, pe care fatrazia le ia cu asalt prin ajustări succesive. Fiecărei lecturi care caută coerența îi rămâne cel puțin un element pe care nu-l poate cuprinde și o nouă lectură întreprinsă în scopul reevaluării acestui element bulversează tot ceea ce era deja stabilit... Lectura retorică are deci în acest caz un rezultat complet diferit față de cel pe care-l poate avea în alte texte, alegorice de pildă: în loc să constituie niveluri de sens coerente, locuri în care s-ar abolii incoerența, aceasta din urmă este neîncetat activată.

Pe celelalte planuri decât cel semantic, se obține un rezultat comparabil: ajustările succesive produc insatisfacție cititorului. Chiar depășite, ambiguitățile lasă să subziste disimetrii și distorsiuni, și aceasta numai în urma unor manipulări complexe...

Etosul general al textului este, deci, cel al disforiei. Departe de a împlini textul, constituind o serie de izotopii mediatizate în chip efice pentru a realiza o unitate între ele, departe de a rezolva impertinențele de orice gen, lectura le accentuează și le subliniază. Se poate, deci, vorbi de o agresivitate lingvistică. Agresivitate retorică (la nivel nuclear), fiind într-un fel reprezentarea iconică a agresivității manifestate la nivel semantic (nivel autonom), și chiar gramatical (caracterul partitiv, sinecdocic a numeroase percepții este și el o formă a distrugerii). Vedem astfel conturându-se echivalența între ceea ce este manifestat și procedeele care îl manifestă, între izotopiile sememice și izotopiile retorice. Fatrazia, care se definește ca o sfidare a armoniei, utilizând figuri „care sînt anti-figuri“ (Zumthor, 1975: 84), manifestă, în ultimă analiză, o serie de echivalențe între toate nivelurile textului, deci o armonie. Ea își creează propriul acord intern din elemente discordante.

Capitolul 2

DE LA RETORIC LA MITIC

un distih de Paul-Jean Toulet

0. Introducere

0. Comentariul care urmează neglijează deliberat informațiile potențiale ale cititorului în legătură cu autorul *Contrarimelor* și cu situația acestei strofe în respectivul volum. În afara unor remarci incidentale asupra caracterului epigramatic al acestui text, lectura de față îl abordează în mod sistematic, dar fără a acorda o atenție deosebită elementelor de istorie literară. Receptarea poetică nu impune aici cele câteva cunoștințe filologice la care trebuie să facem apel în analiza unei fatrazii, nici familiarizarea cu un gen relativ puțin cunoscut, ca în cazul lecturii poemului spațialist al lui Finlay. Exceptînd dimensiunile sale reduse, poemul lui Toulet aparține unei tradiții destul de banale, cunoscută încă din școală. Mai mult decît calitatea – despre care se poate, desigur, discuta – ne-a interesat cantitatea, în sensul că o „operă” formată doar din doi alexandrini ar trebui să permită o relativă exhaustivitate a lecturii. Fără să aderăm la opinia curentă, potrivit căreia textul poetic ar fi, să spunem, „inepuizabil”, metatextul de față rămîne, totuși, lacunar. Și de această dată ne va interesa în primul rînd sistematica izotopiilor. Efectele proprii lecturii lineare vor fi oarecum diluate în cea tabulară, iar analiza ritmurilor și a sonorității nu va fi deloc abordată.

Etranger, je sens bon. Cueille-moi sans remords:
Les violettes sont le sourire des morts¹.

¹ Paul-Jean Toulet, *Les Contrerimes* (Coples, CIV), Paris, Emile-Paul, 1929, p. 151. Vom putea, eventual, compara lectura noastră cu comentariile acestui distih publicate în *Cahiers d'analyse textuelle*, nr. 5, 1963. Ne vom referi îndeosebi la interpretarea conjecturală propusă de Madeleine Remacle, care înțelege acest text ca un epitaf. Gravată pe un mormînt – împodobit, de altfel, cu violete –, sau tipărită într-o carte, formula va avea, evident, o rezonanță diferită. Fără a ne asuma riscul de a analiza aici această diferență, ne vom limita la a sublinia că ipoteza epitafului face tex-

1. Identificarea izotopilor

1.1. La nivelul semnificatului, o izotopie i_1 , care poate fi desemnată prin cuvîntul /floare/, este lizibilă din punct de vedere ortosememic, în ciuda cîtorva impertinențe. Vocativul pornește, totuși, de la un subiect nedeterminat, în absența contextului extra-lingvistic, dincolo de marca formală a enunțării: Izotopia i_1 se constituie pe baza a trei restricții clasematice (*eu — a mirosi frumos — a culege — violete*). La rîndul său, enunțătorul este precizat (*eu = violetă*), dar într-o manieră care nu e lipsită de echivoc. Din punct de vedere retoric doar, textul declanșează un efect enigmatic care derivă din elipsa structurii cauzale și dintr-o anume determinare a agenților sau personajelor. Este, deci, important să facem precizări asupra acestor două chestiuni.

Cu toate că nici o conjuncție nu operează, cele trei secvențe sînt percepute într-un raport cauzal, deductiv:



Simpla opoziție joacă rolul raportului cauzal și elipsa instrumentelor raționamentului logic nu este posibilă decît datorită redundanței acestuia. Cele două puncte cu care se termină primul vers indică o legătură între versul 1 și versul 2, dar nu precizează natura acestei legături. Cititorul știe, într-adevăr, că cele 3 secvențe sînt în mod necesar legate (coerența discursului este implicită în orice lectură). Putem astfel presupune următorul raționament complet:

- (a) Miros frumos
- (b) *deci* tu dorești să mă culegi
- (c) *dar* eziți să o faci, fiindu-ți teamă să nu mă omori
- (d) culege-mă, *totuși*, fără regrete
- (e) *căci* sînt deja moartă.

tul mai lizibil imediat, accentuează caracterul său de mesaj, iar destinatorul, destinatarul și canalul sînt ușor identificabili. Sensul nu este profund modificat, dar se reduce la un apel „al morților care, din lăcașul lor subteran, doresc să revină în amintirea celor vii”.

Verigile (b) și (c) ale raționamentului, care sînt conjecturi (în definitiv banale) pe care floarea le face în legătură cu starea de spirit a străinului, sînt suprimate prin elipsă, ca și toate conjuncțiile. Numai punctul de vedere al florii ne este făcut cunoscut, străinul rămîne tăcut¹. Să notăm că a face aici să vorbească o floare constituie în sine o alologie, dar care se reduce cu ușurință admițînd existența unui „limbaj al florilor“ codificat.

Trecerea de la singular la plural, de la un vers la altul, pune și problema identificării interlocutorilor. Cine este *eu* și cine este străinul? Nici un indiciu, gramatical, semantic sau logic, nu ne îndreptățește să stabilim în chip decisiv echivalența *eu/violetă*. Numai paralelismul metric se orientează în acest sens. Mai mult, o lectură care plasează cei doi termeni în relativă opoziție nu este *a priori* imposibilă: o floare oarecare roagă pe cineva să o culeagă, mai ales violetele, flori funebre... Cu toate acestea, o astfel de lecție este dezmințită de două elemente. Pe de o parte, ea transformă distihul într-un fel de ghicitoare insolubilă, ceea ce contravine principiului închiderii textului, codul floral nepermițînd aici nici unei flori să-și asume rolul de enunțător; pe de altă parte, ea lasă să se piardă nuanța paradoxală finală, dat fiind că străinul nu mai este invitat să culeagă floarea morților. Se revine deci, prin acest procedeu al eliminării, la asimilarea lui *eu* cu violeta, echivalența cea mai economică. Cît despre străin, el este definit vag sau ambiguu, modul în care este menționat poate trimite deopotrivă la trecătorul anonim (cel care nu e de aici), la omul oarecare (cel care nu e din lumea florilor) și, la limită, la cititor. Această indecizie întărește etosul enigmatic al distihului. Dar, în această privință, efectul central rămîne legat de relația între cele două versuri și de dubla operație retorică ce se produce acolo. Trecînd de la *eu* la *violete* obținem:

- 1° o permutare puternică: violeta este desemnată anaforic prin pronume înainte de a fi propriu-zis numită;
- 2° o ruptură de construcție sau silepsă: comutarea persoanei (*eu/el*) și a numărului (singular/plural).

Ajungem, astfel, la o structură latentă a distihului. Pentru a o pune în evidență, să semnalăm seria de opoziții dintre cele două versuri:

¹ Elipsa structurii logice ca și indeterminarea instanței enunțătoare autorizează alte interpretări, la fel de plauzibile ca și aceea pe care o vom reține cu titlul de exemplu. Astfel, într-o altă conjectură (comunicarea doamnei Lucia Vaina-Puşca, Bucureşti) se poate presupune că violeta se oferă să împodobească mormîntul pentru a-l înveseli. Această interpretare nu este cea mai frecventă, dar ea are meritul economiei, necesitînd mai puține interpolări logice.

efect	vs	cauză
a face	vs	a fi
formă subiectivă	vs	formă obiectivă
particular	vs	general

Pe aceste opoziții se articulează un raport particular – cel dintre enigmă și dezlegarea sa. Altfel spus, versul 2 este cheia versului 1, ceea ce permite decodajul său corect. Succesiv și în foarte puține cuvinte, versul 2 numește floarea, fixează condiția unei absențe de regrete și, așa cum vom vedea mai departe, manifestă, prin ultimul cuvânt, izotopia cea mai productivă a poemului. Distihul este, deci, axat pe o răsturnare generală de perspectivă, a perspectivei „normale”, aceea a discursului neenigmatic. De fapt, avem de-a face cu un conceptism destul de previzibil, într-o formă poetică condamnată la virtuozitate. Mai întâi să nu spui tot, apoi să dezvălui altceva decât ceea ce se așteaptă.

1.2. La sfârșitul celui de-al doilea vers, verbul *sînt* apare ca fiind copula unei „metafore corectate” (Grupul μ , 1970a: 109). Într-adevăr, putem considera că ecuația *violetă=surîs*, care apare ca o metaforă, este brutal modificată de ultimul semem, anulînd caracterul euforic, pînă acolo foarte marcat, al poemului. În același timp, „surîsul morților” pe care pauza de vers are tendința s-o izoleze, poate trimite la tema medievală a Dansului macabru. În orice caz, obligată să considere metafora corectată în sensul său global, lectura transformă dialectic Unul (*violeta*) în Multiplu și chiar în Contradictoriu (*morții surîd*). O a doua izotopie, cea a *morții*, este astfel schițată și, prin urmare, toate lexemele care apar mai înainte pot fi obiectul unei reevaluări care îi actualizează retoric conținutul funebru:

Străin	→	{ autor potențial al uciderii violetei (prin metalogism) muritor (prin sinecdocă generalizantă S)
A culege	→	a ucide (metaforic)
Regrete	→	{ atitudine posibilă în fața morții „a doua” moarte (prin metaplasma)*
Violetă	→	culoare funerară (metonimic)
Surîs	→	rictusul figurii mortuare (prin metaforă antifrastică)

Cu excepția sememului *morți*, această a doua izotopie este, deci, exclusiv metasememică. Decodajul nu se poate face decât pornind de

* Metaplasma se distruge prin traducere: în fr. *remords* (n. tr.).

la ultimul cuvînt, singurul care manifestă i_2 la nivel ortosememic purtînd în supracodaj o izotopie disforică la nivel metasememic.

Este interesant de notat că indexarea pe această izotopie i_2 nu este accesibilă decît indirect, printr-un demers al cititorului. Discreției enunțului îi corespunde o absență de conținut manifest, un vid, acționînd în același sens ca și elipsele de care vom vorbi în continuare. Symbolismul declanșat de această retorică nu este o creație a lui Toulet; poetul asamblează elemente a căror valoare emblematică este, altfel, banală. Vom reveni asupra acestui lucru în secțiunea 3.

În această dublă lectură, *străin* pare să constituie o problemă: el nu este clar indexat în nici una dintre cele două izotopii. În fapt, el introduce de la început semul /despărțire/, care, așa cum vom vedea în continuare, marchează opoziția viață/moarte: numai în versul 2 vom afla că floarea vorbește de pe tărîmul morților. Străinul este deci o ființă vie, dar este în același timp un muritor. Distanța între cele două izotopii, clar indicată de la început, ne autorizează astfel să construim retorică i_2 prin lectură, fără ca vreo iterație a semelor să se manifeste.

1.3. Cea de-a treia izotopie pe care o propunem i_3 (iubire) ridică o problemă metodologică. Majoritatea cititorilor ar putea, fără îndoială, s-o perceapă, deși ea abia transpare (datorită termenului *surîs*) la nivel ortosememic. Ea se constituie aproape exclusiv pe plan retoric și prin jocul analogiilor proiective, așa cum vom arăta mai departe. Un mare număr de raporturi semantice ale textului permit stabilirea ei.

În primul rînd, cei doi interlocutori se dovedesc a fi de genuri diferite (*străin* vs *violetă*). Identificarea femeii cu floarea, metaforă banală, nu acționează aici decît la nivelul instanței enunțătoare. Ea este, de asemenea, indirect prezentă în numele florii, care este și un nume feminin (antanaclază). Acestea o dată stabilite, se observă că atitudinea florii (și a morții – altă alegorie feminină – pentru care ea nu e decît o mască) este de seducție. Seducție prin *surîs* și parfum (numite în mod explicit), seducție prin frumusețe (implicită, o floare fiind „în mod necesar” frumoasă). Lumea florilor devine, deci, un *analogon* al lumii feminine, în virtutea analogiei (metaforei):

parfum		surîs
	=	
floare		femeie

Am putea consolida încă și mai mult izotopia erotică reconsiderînd verbul a „culege”, care înseamnă și „a poseda”. Am putea, de asemenea, aminti că actul sexual este „mica moarte”. (Mai ipotetică, și totuși

posibilă, ar putea fi lectura paragramatică „viol“ în „violet“, cu o metaplasma prin rezecție). Analogia de mai sus se prelungește deci în:

cules	=	act sexual
floare		femeie

1.4. Nu orice lectură poetică produce în mod necesar o izotopie ținând de categoria Logosului, deși poemul, obiect de limbaj, comportă întotdeauna această referință implicită.

În poemul de față, în afara aluziei la „limbajul florilor“, ceea ce apare în modul cel mai clar este aspectul informațional al unei comunicări care nu este exclusiv lingvistică. Textul prezintă, într-adevăr, o remarcabilă concentrare de mesaje și semnale, adresate toate, la niveluri diferite, destinatarului din versul 1.

a) Poemul este, în ipoteza unui epitaf, un mesaj *scris* al violetelor către străin, trecător oarecare și cititor potențial.

b) Prin vocativul și imperativul din primul vers, se prezintă el însuși ca mesaj *oral* (o floare vorbește străinului). Prin fraza 1b, se solicită o confirmare de primire sub forma culesului (funcție fatică). Dar a culege înseamnă și a citi (cf. cele două sensuri ale cuvântului latin *legere*, bisemantism vehiculat prin „antologie“; „floare de retorică“ etc.).

c) Aceste două mesaje nu sînt, de fapt, decît echivalentele figurate ale unui mesaj natural al violetelor: *parfumul* lor. Acest tip de mesaj se adresează deci „în general“ și nu unui destinatar precis.

d) Un al patrulea mesaj apare în ambiguitatea numelui violetei, nume care îi explicitează *culoarea*.

e) Toate mesajele violetelor sînt, în ultimă instanță, numai transmise sau duse mai departe de ele: ele emană, de fapt, de la morți, al căror *surîs* sînt (adresat în general cuiva), sau, mai general, prin antifrază, seducția.

f) *Regrete* este cu ușurință indexat în această izotopie prin legătura codificată de perifraza sa „voce a conștiinței“.

1.5. Putem contura următoarea tramă, numind metabolele prin care aceste unități pot fi lizibile în alte izotopii. Scopul nostru nu este să indicăm aici toate reducățiile metabolice posibile. Vom cita două exemple: fără regrete = vocea conștiinței, metaforic; violetă = limbaj al florilor, metonimic. Izotopia i_4 este constituită tocmai prin însuși actul enunțator. Trebuie totuși să constatăm că imaginația intuitivă a cititorului este mai rapidă decît analiza semantică. Pentru a explica în mod precis toate operațiile implicate prin aceste reducății, ar fi necesare lungi dezvoltări, cu atît mai mult cu cît există aici, în repetate rînduri, un concurs al metabolelor pentru un același ortosemem.

ocurențe izotopii	străin	miros frumos	culege	fără regrete	violete	surîs	morți
1. /floare/	sinecdocă	MIROS FRUMOS	CULEGE	metonimie	VIOLETE	metaforă	antifrază
2. /moarte/	metalogism sinecdocă	antifrază	metaforă	metaplasma metonimie	metonimie	metaforă antifrază	MORȚI
3. /iubire/	oximoron	metaforă	metaforă	metalepsă	antanaclază metaplasma metaforă	SURÎS	metaforă
4. /informație/	STRĂIN	metaforă	metaforă	metaforă	metonimie	SURÎS	sinecdocă antifrază

Tabelul XIVa. Lectura tabulară a unui distih de Toulet

2. Identificarea cuplurilor de elemente opuse

2.0. Inventarul izotopiilor ne pune în fața a patru serii semice care nu se leagă în același mod de cei trei termeni ai modelului triadic. Izotopia /floare/, cea mai evidentă la nivel ortosememic, se raportează clar la categoria cosmosului. La fel, i_4 (informația) ține fără echivoc de Logos și i_3 (iubire) este net antropocentrică. Cu toate acestea, vom fi obligați să construim $i_3 + i_4$, ca fiind o arhi-izotopie /viața/. Pe de altă parte, izotopia /moarte/ (i_2) păstrează indecizia obișnuită a temei (cf. analiza poemului *Paroi la mort*, în capitolul III). Vom vedea, prin structurarea opozițiilor, că moartea este concepută aici ca o altă modalitate a Cosmosului și că arhi-izotopia /viață/ particularizează cele două moduri de manifestare a umanului.

2.1. Din perspectiva unei analize actanțiale, vom remarca faptul că *eu* și *străinul* din primul vers sînt destinatorul și destinatarul unui proces-verbal (cf. vocativ), dublat de un proces de acțiune (*Culege-mă*). Procesul de acțiune este ambiguu prin aceea că bunul rîvnit (obiect) și cel ce atribuie acest bun sînt, deci, confundați de către fabulă în unul și același actor, *eul*: lucrurile stau astfel atunci cînd „te dăruie”. Într-o astfel de structură, ceea ce creează tensiunea este un chiasm al pasivului și activului:

<i>Eu</i>	<i>Străin</i>
Destinator (activ)	Destinatar (pasiv)
Obiect (pasiv)	Subiect (activ)

Tabelul XIVb

Dacă dorim să completăm modelul, vom mai spune că *regretul*, un regret de altfel negat, reprezintă opozantul procesului, în timp ce revanșa ar fi oferită de *morții* care surîd străinului. Adjuvant paradoxal sau scandalos fiind conotat malefic. La sfîrșitul versurilor, *regret* și *morții* (*remords, les morts*) rimează, deci, ca două elemente omoloage (ambii conotați negativ) dar care sînt și doi opuși (opozant, adjuvant).

Dar mai mult decît între *străin* și *eu*, sau între *regret* și *morți*, relații subtile se stabilesc între primul și ultimul termen. Fiecare din-

tre versurile distihului cuprinde două roluri: străin-eu în versul 1, violete-morți în versul 2. Or, *eu* și *violete* putînd fi omologate, așa cum am văzut mai sus, cititorul are tendința să asimileze în același fel *străin* și *morții*, atît din rațiuni de simetrie, cît și datorită manifestării comune a progresiei singular-plural. Cu toate acestea, omologarea nu are un alt efect decît punerea în evidență a unei tensiuni între cele două lexeme, perceptibilă din patru puncte de vedere, deci puternic redundante:

<i>Străin</i>	<i>Morți</i>
versul 1 primul cuvînt singular izotopia i_4	versul 2 ultimul cuvînt plural izotopia i_2

Tabelul XIVc

Această tensiune Viață vs Moarte este unul dintre resorturile poemului, și pentru neutralizarea ei se vor declanșa o serie de structurări semantice pe care le vom examina mai departe.

2.2. Izotopia i_3 a condus la o altă identificare a acelorași roluri:

femeie vs bărbat

Reducția euforică a acestui cuplu este operată prin demersurile conjugate ale unei reducții pasive și ale unei posesiuni active. Ansamblul izotopiei i_3 se opune în acest caz izotopiei i_2 , disforică, creînd o nouă tensiune ce trebuie anihilată:

iubire vs moarte

2.3. Izotopia de tip Logos (i_4) reia conținutul informativ al poemului.

În fapt, informația nu este un proces complet și autonom: ea se inserează într-o schemă pragmatică de comunicare în cursul căreia informația transmisă „aprinde” un apel care nu poate fi „stins” sau neutralizat decît printr-o acțiune apropiată (cf. Cherry, 1973: 8 și urm.).

Fluxul abundent de informație detaliat în 1.4 este în sens unic. El vizează în mod clar (cf. fraza 1b) suscitarea unor acțiuni în sens contrar, acțiuni prin care informația comunicată ar fi din plin exploatată

de către destinatarul său. În fapt, echilibrul nu este atins și numai o parte dintre acțiunile previzibile sînt indicate:

	MORȚI	VIOLETE	STRĂIN
informație		surîs	parfum etc.
acțiune	←	←	←
	?		

Tabelul XIVd

Ultima etapă a procesului, logic necesară, este trecută sub tăcere, o nouă elipsă a cărei funcție va trebui să o explicăm (v. paragraful 3). Se impune, totuși, să precizăm că parfumul unei flori este o proiecție a substanței sale și că a o culege constituie un demers de apropiere non-terminală. În acest caz particular, floarea este culeasă pentru ca parfumul să-i fie inspirat în voie și apropierea să fie completă. Rolul răsufllării în această *inspirare* se va preciza curînd. Din perspectiva florii, acest dublu proces o constituie simultan în subiect (1a) și obiect (1b); în același timp vie și moartă. Izotopia Logos conduce, deci, la instaurarea cuplului:

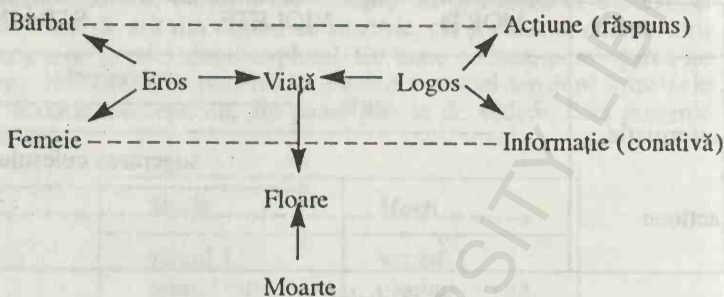
informație vs acțiune³

2.4. Dar se poate observa imediat că seducție și posesiune (i_3) nu fac decît să specifice informația și acțiunea (i_4). Datorită acestui fapt, i_4 este izotopia cea mai generală, iar i_3 stabilește cu ea un raport de sinecdocă particularizantă.

Pe de altă parte, Logos și Eros sînt două atribute ale Vieții, ceea ce ne permite să o considerăm pe aceasta din urmă drept o arhi-izotopie $i_3 +_4$. Într-adevăr, i_3 și i_4 se opun lui i_2 : în universul semiotic construit de acest text, nici seducția și nici mesajul nu pot proveni din ceva inert. Nici un fel de posesiune, nici o acțiune extremă nu pot conduce la aceasta. Floarea, dimpotrivă, în izotopia i_3 , pare să participe

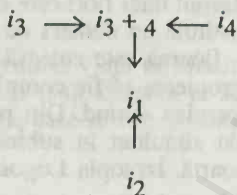
³ Reluăm aici cuplul informație vs acțiune, în sensul în care este definit, de exemplu, în Cherry, 1973.

la ambele, ceea ce ne autorizează să reprezentăm după cum urmează rețeaua de opoziții declanșate de diversele izotopii:



(linii întrerupte: alte relații)

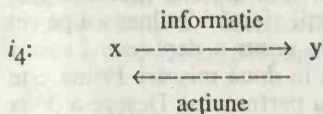
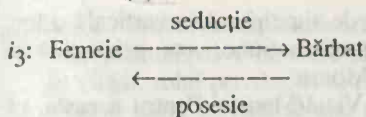
sau, mai simplu:



3. Medierile

3.0. Etosul poetic rezultă din anularea lingvistică a unei tensiuni create între două izotopii aparținând categoriilor semantice fundamentale. În cazul nostru, această reducere se operează în doi timpi mai întâi reducerea cuplului format de izotopiile i_3 și i_4 care vor deveni $i_3 + 4$, apoi reducerea finală a opoziției Viață/Moarte sau $i_3 + 4/i_2$.

3.1. Studiind în paragraful 2 izotopiile i_3 și i_4 , am indicat deja în ce mod ambele se sprijină pe două procese inverse:



anulându-se reciproc. Am văzut de asemenea că i_3 este un caz particular al lui i_4 și că ambele formează arhi-izotopia Viață.

Structura dialectică se aplică cuplului Viață/Moarte, prin medierea violetelor (i_1):

$$i_3 + 4 \xleftrightarrow{i_1} i_2$$

Complexitatea releelor prin care se exercită această mediere este remarcabilă; ele vor apărea cu mai multă claritate dacă vom reprezenta mai întâi următorul ciclu pseudo-ecologic:

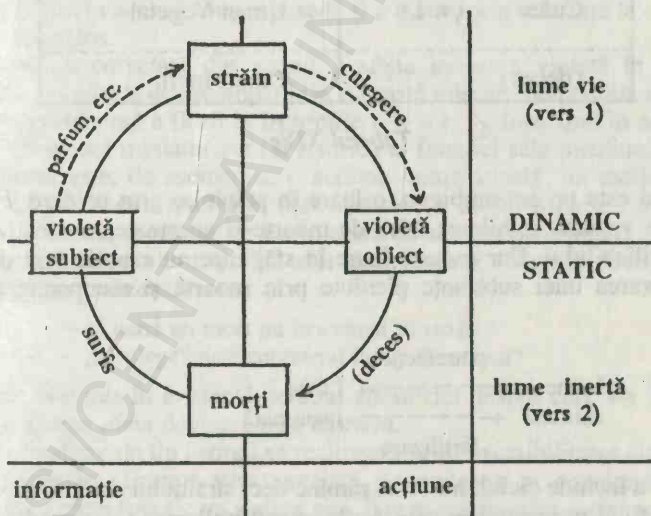


Figura 8. Exemplu de mediere referențială

(Această schemă comportă două axe de simetrie. Axa verticală o împarte în funcție de opoziția informație/acțiune, axa orizontală o împarte în funcție de opoziția Viață/Moarte).

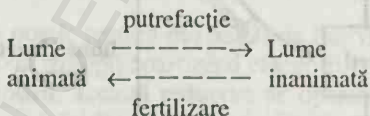
Textul anulează retorica opoziția Viață/Moarte. Pentru aceasta, el împodobește moartea cu o figură surizătoare, datorită medierii violetelor, și trasează mișcarea prin care morții vin să-i întâlnească pe cei vii. Reconcilierea contrariilor se produce printr-o deplasare în sens invers a celor vii, deplasare descompusă în două mișcări. Prima este culegerea unei flori, urmată de inspirarea parfumului. Despre a doua nu se spune nimic, dar se poate deduce că este vorba despre moarte (expirare).

În fapt, avem de a face aici cu o *mediere ciclică* comportînd numeroase rele:

Mediator	Unități mediate
Suris (v. 2)	Inert-Uman
Parfum (v. 1)	Vegetal-Uman
Cules (v. 1)	Uman-Vegetal
(deces)	Uman-Inert

Tabelul XIVe

Culesul este un act ambiguu, o luare în stăpînire prin ucidere. *Fără regrete* vizează anihilarea fricii de moarte și anestezierea conștiinței inconciliabilului. Dar această luare în stăpînire nu este de fapt decît recuperarea unei substanțe pierdute prin moarte și recuperate prin viață:



Pentru a închide ciclul, nu-i mai rămîne deci străinului decît să moară, acesta fiind momentul în care Anthroposul întâlnește Cosmosul.

Este interesant să se constate că medierile, în această porțiune a ciclului, în care inertul este „recuperat” de viață, sînt înainte de toate semnale, fluxuri de informație. Acestea sînt aici îmbinate metalogic: morții surîd și florile vorbesc, astfel încît să se marcheze puternic pro-

gresia pe drumul complexificării, depășind, la fiecare nivel, posibilitățile comunicative inerente la acest nivel.

În sfârșit, rolul privilegiat al elementului vegetal (posedînd în același timp o parte aeriană și una subterană), ca mediator între ținutul morților și cel al viilor, este atestat într-o simbolică universală, bogată și veche (Diderot, Novalis, A. Allais, Bonnefoy, sau formulele populare cum ar fi „se faire repiquer“, „manger les pissenlits par la racine“).

3.2. Alte medieri, nemanifestate în text, pot fi construite într-o lectură. De pildă:

– Iubire (în i_3) nu este un element ireductibil opus morții, ci se află într-un raport de paronomază cu aceasta; ea este, de asemenea, o formă atenuată a acesteia („mica moarte“). Și se știe, în sfârșit, că ființele asexuate sînt potențial nemuritoare.

– Mirosul are un rol important în seducția erotică, precum și în aceea a florilor. Prin antifrază (adică suprimînd retoric relevanța negației), miasma cadaverică poate fi considerată drept omologul său.

– Actul de a culege reia deja opoziția într-un mod ambiguu, acest act semnificînd în același timp a poseda și a ucide, prin referință la cuplul Eros-Thanatos.

– Metafora corectată din versul 2 sfîșia inocenta violetă în două aspecte scandalos de incompatibile. Această mișcare reversibilă indică dubla apartenență a florii la izotopiile $i_3 + 4$ și i_2 , furnizînd în același timp un model miniaturizat (și retoric) al funcției sale mediatore.

– Culesul este, de asemenea, o acțiune miniaturizată, un model „în abis“ al procesului total prin care străinul va întîlni Moartea și va fi de această dată „secerat“ de ea. În afară de aceasta putem citi: „Să nu ai regrete culegîndu-mă, căci sînt deja moartă“. Aceste două contradicții neutralizează actul:

- să ucizi un mort nu înseamnă să ucizi
- „a culege“ este contrariul lui „a fi secerat“

Astfel, este pus în evidență detaliul anesteziei despre care s-a vorbit în 3.1. *Carpe diem* devine *carpe mortem*.

O mediere de tip formal se realizează prin reversibilitatea simetriilor expresiei. Primul vers prezintă, într-adevăr, o construcție în oglindă a cărei funcție va apărea aici. Putem schematiza astfel această construcție:

$$x + SN + V / V + SN + x$$

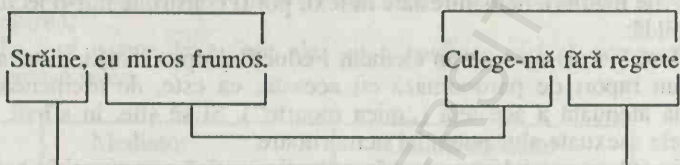
(pornind de la fraza minimală $P \rightarrow SN + SV$ și rescriind $SV \rightarrow V + SN$). Semnificatul întărește și confirmă simetria: pe de o parte, cele

două SN au același referent; pe de altă parte, elementele x sînt asociate în enunțare (străinul este cel susceptibil de remușcări). Mai putem remarca chiasmele din grupurile:

x: 1 unitate vs 2 unități (*străin/fără regrete*)

V: 2 unități vs 1 unitate (*miros frumos/culege*)

Pe de altă parte, cele două fraze din versul 1 se opun prin modul verbalului: indicativ vs imperativ. Putem deci structura astfel acest alexandrin:



Pornind de aici, putem să proiectăm această reversibilitate asupra semnificatului și să facem din ea un instrument mediator. Știm că lectura mediatoare se poate sprijini pe valori conotate, emblematice și chiar simbolice. Este cazul culorii violet, al cărui rol mediator preexistă textului¹.

La nivel nuclear, anumite structuri retorice joacă, de asemenea, un rol mediator. Astfel, antifraza care suprimă diferența între elementele contradictorii: parfumul violetei se pretinde nobil, dar el este și pestilențial; surîsul florii este fermecător, dar el este și rictus. Promisiunea florii, mincinoasă, este un paradox care nu se reduce decît prin transformări formale.

¹ „Simbolistica violetului se reduce la simbolistica combinației roșu și albastru. Considerînd ca fiind *roșu*, culoare de foc și de viață, *stîns* prin *albastrul* aerului și al cerului, violetul devine o culoare de doliu. El marchează tranziția între viață și nemurire, simbolizată de albastru. În lumea creștină, este culoarea cu care se acoperă altarele în săptămîna patimilor. Era culoarea dedicată martirilor care, după pilda lui Iisus, îndurau chinul Răstignirii. Mai tîrziu, violetul a devenit culoarea de doliu a regilor Franței, a cardinalilor. Ca și albastrul, violetul exprimă spiritualitatea, dar cu o nuanță de tristețe sau de melancolie, indicînd amintirea vieții terestre. *Violeta* este, în chip firesc, floarea în care roșul „Eu”-lui este neîncetat combătut de albastrul înțelepciunii” (R.L. Rousseau, *Les couleurs*, Flammarion, coll. Symboles, 1959, p. 171).

3.3. Unitățile mediate și procesele mediatoare variază deci în funcție de izotopia considerată:

m_1	PM	m_2
viață (i_1)	parfum – cules (informație – acțiune) (4)	moarte (i_2)
femeie (i_3)	seducție – posesie (informație – acțiune)	bărbat (i_3)
lume vegetală	parfum – surîs (analogie)	lume umană

Tabelul XIVf

Se pot observa medieri orizontale bipolare (descriptibile cu precizie), și analogii proiective verticale (generînd o serie simbolică deschisă).

Conform ipotezei noastre, potrivit căreia poezia își propune să realizeze în plan mitic și lingvistic reunirea contrariilor, toate perechile de elemente opuse sînt în principiu acceptabile, dar sînt preferabile cuplurile între care distanța semică este cea mai mare și cele care privesc direct omul și problemele sale. Dintre aceste cupluri. Anthropos/Cosmos este, așa cum am văzut, cel mai adesea invocat. Este destul de limpede că opoziția Viață/Moarte nu este decît una dintre modalitățile ei: lume vie/lume inertă.

Din cele spuse pînă aici rezultă cu claritate caracterul mitic al celor mai multe construcții izotopice și al proiecțiilor mediatore. O dată în plus, analiza pune în evidență banalitatea materialului ideologic exploatat de poeți.

Capitolul 3

MODURI ALE IZOTOPIEI ȘI STRATEGIA LINEARULUI ÎNTR-UN POEM DE MICHEL DEGUY

0. Introducere

0. Am ales poemul care urmează tocmai din cauza rezistenței pe care o opunea modelului nostru de analiză. Dacă mai multe izotopii sînt reperabile în el, conexiunile între ele sînt puțin indicate și, prin urmare, „tabelul“ de lectură nu se constituie decît într-un mod lacunar. Mai mult, trecerea de la primele categorii izotopice la cele trei mari categorii integrative (Cosmos, Anthropos și Logos) nu se face fără o oarecare ezitare și analiza trebuie să țină într-un mod precis seama de strategiile particulare ale poemului. Datorită acestui fapt, lectura lineară devine deosebit de interesantă, căpătînd o nouă pertinență. Ne vom opri deci mai îndelung asupra acestei lecturi. Pe de altă parte, poemul lui Deguy se mai remarcă și prin faptul că subiectul său, moartea, cu un potențial tragic evident, impune un mare număr de termeni cu funcție evaluativă. În legătură cu acești termeni, noi am încercat să arătăm că ei sînt lizibili în izotopii distincte de izotopiile principale, izotopii pe care le vom defini ca modalizante sau subjonctive. În sfîrșit, am ales să abordăm acest poem luînd ca exemplu, începînd cu analiza versului 1, procedurile fine de descompunere și indexare prin care trece lectura. Iată textul analizat:

Paroi la mort adamantine
Est de l'autre côté des murs
Ce mur impénétrable mais
Reculant sous les mains sans dureté
Qui longe tout ce que nous longeons
Elle esquivé emmurante enrubannée
Verso qui sonorise nos défilés nos pierres
L'écho vient rebondir à son clos douxcreux
L'au-delà est ici les pierres parlent
Doublure en muraille où nous télégraphions
Prisonniers qui s'entendent par ce qui les isole.

(*Quatenaire*, n° 2)

1. Proceduri de indexare

1.1. Vom decupa textul în sub-ansambluri după criteriul iterației, adică avînd în comun un număr cît mai ridicat posibil de proprietăți. Acest termen de proprietate va fi folosit în sensul său cel mai general, deoarece această iterație poate consta în seme nucleare sau în claseme, în plan semantic, cît și în foneme, în planul expresiei. Deși știm bine că lectura nu procedează prin simpla adăugare de unități distinctive (identificarea unui grafem, apoi a celui învecinat etc.), ci prin blocuri mai mult sau mai puțin lungi (cuvinte sau grupuri de cuvinte), am considerat nimerit să începem analiza cu perceperea unor unități foarte mici pentru a pune în evidență numărul de elemente pe care procesul de anticipare se poate sprijini.

Primul baleiaj linear al poemului identifică mai întîi cuvîntul *paroi* (perete), care poate fi imediat descompus în unitățile sale constitutive, atît în planul semnificativului, cît și în planul semnificatului. În acest moment, e adevărat foarte scurt, s-au „aprinș” deja la receptor un mare număr de categorii, cum ar fi:

1. „disilabic“
2. „p în poziție inițială“
3. „wa în secțiune terminală“
4. „limită“
5. „concretețe“
6. „duritate“
7. etc.

Cititorul trece apoi la grupul *la mort*. Desigur, acest grup poate fi imediat supus aceleiași analize ca și *paroi*, dar ipoteza este că matricea primei unități acționează ca un filtru și orientează în mod prioritar perceperea unora dintre proprietățile celei de-a doua. Mai exact, toate componentele celei dintîi sînt percepute ca fiind componente posibile ale celei de-a doua într-o probă de conformitate. Astfel, anumite proprietăți sînt reținute, altele sînt respinse ca impertinente. În exemplul nostru simplificat, 2, 3, 5 și 6 sînt respinse, 1 și 4 acceptate. Semnul „limită” este astfel descoperit ca iterat și constitutiv al unui cîmp izotop, în timp ce disilabismul este identificat ca fiind constitutiv al unei izometрии. Celelalte componente ale grupului *la mort* sînt recunoscute la rîndul lor și în mod provizoriu aprinse. Să notăm că intersecția semică între cele două grupuri este încă relativ puțin importantă și nu induce deci, în acest moment, decît o izotopie puțin perceptibilă. Demersul continuă cu cea de-a treia unitate care apare: *adamantine*. Descompunerea acestui nou ansamblu numără elemente cum ar fi:

1. „cvadrisilabic“
2. „a în poziție inițială“
3. „în în secțiune terminală“
4. „a dublat“
5. „strălucire“
6. „duritate“
7. etc.

Funcționează din nou un anumit filtru, format din elementele recunoscute în cele două grupuri precedente și, în special, din elemente deja iterate (semnul „limită“ și disilabism). Vom observa de la început că termenul nou, prin intermediul semului „duritate“, posedă o intersecție cu *paroi*, intersecție pe care nu o are cu *moarte*, în timp ce, sintactic, *adamantine* este în poziție de determinare față de acesta din urmă. O a doua izotopie este, deci, pe cale de a se constitui. Or, tocmai pe aceasta lectura o va revela în continuare ca fiind cea mai stabilă. *Mur(s)* în versurile 2 și 3, ca și alți termeni care apar mai departe (*dureté*, *emmurante* etc.) vor propune unități avînd cu *paroi* o intersecție mai largă decît *moartea*. În această situație, ansamblul care beneficiază de cea mai largă intersecție (dar importanța acesteia poate varia de-a lungul lecturii lineare) este cel considerat izotop și, pornind de la el, vom încerca mai tîrziu, după terminarea lecturii lineare, să numim, metalingvistic, izotopia. În cazul de față, recunoașterea unei izotopii /*zid*/ are drept efect de a exclude *moartea* din această izotopie și, prin urmare, de a face să apară acest grup ca element alotop în context. Dar alotopia care se manifestă în acest fel este de la început redusă, deoarece subzistă intersecția între *paroi* și *mort*, notată la început: cei doi termeni se află într-un raport metaforic și există mediere între două izotopii, dintre care una, izotopia /*moarte*/ nu este încă decît virtuală. Se poate deci trage concluzia că grupul *la mort*, corespunzînd gramatical subiectului din primul enunț al textului și, prin extensie, subiectului din întregul text, trebuie citit în izotopia de acum stabilită, aceea a zidului.

Este interesant de subliniat faptul că acea conexiune metaforică pe care tocmai am relevat-o și care va determina în continuare întregul poem este pusă în evidență și oarecum dublată de dispozitivul metric. Într-adevăr, cu cele patru silabe ale sale, *adamantine* subsumează și „domină“ cele două grupuri izometrice precedente (2 + 2). El subliniază deci capacitatea celor doi termeni de a se lăsa înglobați într-un ansamblu mai întins.

Pe de altă parte, *adamantine* atrage atenția prin sonoritățile sale (dublarea lui *a*, raportul $d/m + !/n$), și cu atît mai mult cu cît este un cuvînt rar, puțin misterios. Acest lucru favorizează o lectură paragramatică a termenului, astfel încît alte lexeme se pot recunoaște în

cuvîntul inițial (*diamant, adam, mentir, mante* ou *mantille* etc.)¹. O lectură activă va acorda o atenție deosebită unuia sau altuia dintre aceste „cuvinte în cuvinte“, o dată ce va putea să le indexeze într-una dintre izotopiile textului, chiar și printr-un demers retrospectiv. Or, aici, atît „mentir“ cît și „mantille“ anticipă izotopiile subjonctive pe care le vom comenta în continuare (cf. raportul „mentir“ – *doucereux* și raportul „mantille“ – *enrubannée*). Aceasta nu face decît să întărească impresia noastră în ceea ce privește valoarea modalizatoare a epitetului *adamantine*.

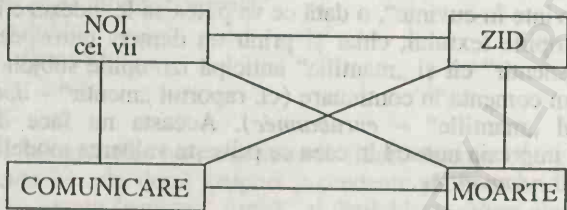
1.2. Continuînd acum pe baza celor stabilite, lectura va progresa, înregistrînd noi unități ale izotopiei /*zid*/ (sau chiar ale izotopiei /*limită*/) și nu se va opri decît în fața unei unități ce nu va putea fi indexată în aceste izotopii. Va fi cazul cuvîntului *mains* în versul 4. Această unitate ireductibilă va funcționa ca element potențial inițiator al unei noi izotopii care se va confirma prin *nous, nos* etc. Este vorba despre o izotopie pe care, lectura o dată terminată, o vom numi /*cei vii*/. Ea își va păstra pînă la sfîrșit caracterul implicit, nemanifestîndu-se decît printr-o sinecdocă (*mains*) sau prin intermediul unor indicii ale enunțării (*nous, nos*). Același proces va fi reluat pentru a înfîlîni termeni ca *esquive* și *enrubannée*, cărora le vom acorda în continuare un loc deosebit, pentru a ne opri la *sonorise* ce pare să inaugureze o a patra izotopie care, retrospectiv, este deja reperabilă în *mains* și pe care o vom desemna drept izotopia /*comunicare*/. Această izotopie, a patra și ultima a lecturii noastre, se va îmbogăți mai ales în ultimele trei versuri.

2. Articularea izotopiilor

2.1. Important ar fi să știm acum în ce mod se articulează între ele cele patru izotopii și ce medieri le pun în relație. Or, așa cum am spus, sistemul mediator nu este foarte operant în poemul lui Deguy sau, în orice caz, nu foarte aparent. Anumite izotopii riscă să treacă neobservate, dată fiind discreția mijloacelor prin care le-a prezentat autorul.

¹ Această sugestie de a citi paragramatic textul și în special *adamantine* ne-a fost făcută de poetul însuși.

Cele patru izotopii stabilite pot fi potențial unite două câte două, prin șase relații binare.



Tabelul XV. Relații între izotopii

Această schemă este o producție metatextuală și prezintă ca atare inconvenientul de a influența căutarea în text a unor relații care nu sînt neapărat actualizate. Dacă similitudinea între /zid/ și /moarte/ este indicată de la primele cuvinte, constituind tema cea mai evidentă a textului, relațiile între /cei vii/ și /zid/ sau între /cei vii/ și /comunicare/ nu sînt exploatate într-un mod evident. Dimpotrivă, poemul atribuie un rol sigur relației între /comunicare/ și /moarte/: acest raport are caracterul unui oximoron, reunind contrariile. Finalul textului manifestă acest paradox în chip evident. Mitul morții ostile este inversat. Moartea, care este non-limbajul absolut, apare, *ca un zid* și prin intermediul acestui simbol al închiderii, al prizonieratului etc., ca fiind singurul mijloc de comunicare, datorită unei comparații cu zidul celelei, prin care prizonierii comunică.

Dar opoziția cea mai puternică în text este aceea între cei vii și moarte, aceasta din urmă amplu modalizată (dar într-un mod adesea bivalent), primii abia schițați. Această opoziție contribuie în chip foarte evident la climatul tragic al textului, deși efectul dominant aparține registrului liric. Opoziția tinde să fie mediată de reducerea prealabilă a elementului /moarte/ la /zid/: „moartea este un zid“, dar și „moartea nu este decît un zid“. Astfel valorile schizomorfe asociate imaginii arhetipale a zidului susțin, într-un prim moment, asimilarea morții cu peretele (mediere pre-textuală), apoi tind să se estompeze pentru a transforma acest perete într-o simplă „dublură de zid“ favorizînd trecerea, comunicarea.

2.2. În ciuda unor dificultăți, se poate spune că poemul lui Michel Deguy cuprinde triumphiulația semantică obișnuită, deoarece confruntă omul cu materia și moartea și celebrează, în felul său, rolul mediator al limbajului. Apare, totuși, o dificultate care se va rezolva

însă tocmai prin ceea ce constituie unul dintre resorturile cele mai puternice ale textului. Se poate, într-adevăr, indexa izotopia /moarte/ în același timp pe categoria Anthropos – moartea fiind, într-un anume sens, trăsătura cea mai specifică a „singurului animal care știe că trebuie să moară” – și pe categoria Cosmos, moartea fiind, pentru om, și o ipostază a Celuilalt și o întoarcere la materie. Pe de altă parte, izotopia /zid/ reprezintă lumea non-umană, universul mineral al „pietrei”, dar, în același timp, este vorba despre pietre construite, de un *fabricat*, de o operă umană. După părerea noastră, tocmai această dublă ambiguitate pe care, așa cum vom vedea în continuare, se sprijină poemul nu trebuie risipită.

2.3. Se pune astfel problema elementelor mediatore ale textului. Trebuie văzut care sînt legăturile între izotopii care susțin poemul. Vom nota de la început că interferențele asigurate de figurile de sens sînt puțin numeroase. Așa cum o indică tabelul de mai jos, se constată, de pildă, că termenul *mains* în versul 4 este interpretat în același timp ca sinecdocă particularizantă materială în izotopia /cei vii/ și ca metonimie (instrument de cunoaștere și de comunicare) în izotopia /comunicare/. La fel, *rebondir* intervine atît în izotopia /zid/ prin metonimie, cît și în izotopia /comunicare/ prin metaforă (în sensul că și cuvîntul sare de la un interlocutor la altul). Faptul cel mai decisiv este, totuși, cel care reprezintă indexarea metaforică a termenului *Paroi* în izotopia /moarte/. Pornind de aici, există, într-adevăr, posibilitatea suprapunerii cvasi-complete a izotopiei /zid/ peste izotopia /moarte/: nu numai *de l'autre côté* și *au-delà* sînt interpretabile în ambele serii, dar în aceeași măsură și cel puțin *paroi*, *mort*, *murs*, *impénétrable*, *durété*, *emmurante*, *verso*, *pierres*, *clos*, *prison(niers)*.

Din punct de vedere retoric, medierea este deci cvasi-completă între izotopiile /zid/ și /moarte/, dar, așa cum am văzut, natura umană sau mondenă a acestor două serii este echivocă. Trei lecturi sînt posibile:

1. Anthropos (/cei vii/ + /moarte/)	Cosmos (/zid/)
= mediere retorică	
2. Anthropos (/cei vii/ + /zid/)	Cosmos (/moarte/)
= mediere retorică	
3. Anthropos (/cei vii/)	Cosmos (/moarte/ + /zid/)
= fără mediere retorică	

Această ultimă ipoteză este mai aproape de mesajul explicit al textului, dar lectura ar fi, fără îndoială, sărăcită prin neglijarea celorlalte două posibilități.

Se poate de altfel interpreta opoziția Anthropos/Cosmos, adesea manifestată poetic la modul material (de pildă, omul în fața universului), într-o manieră care se apropie mai mult de clivajul interoceptiv/exteroceptiv desemnat de către Greimas, în *Semantica structurală*, ca fiind, „din punct de vedere semantic primitiv”. Reamenajînd așa cum se cuvine seriile izotopice, vom considera ca primordială analogia între universul spiritual sau mental și universul material sau concret. Schema de mai jos sintetizează această nouă lectură.

Acest tabel comportă în același timp legături orizontale (ternare), cu caracter sintagmatic, și legături verticale (cu efectiv nedefinit), cu caracter paradigmatic. Coerența paradigmelor se sprijină *esențialmente* pe figuri retorice. Cu toate acestea, dacă acest tabel este mult superior celui următor, în privința coerenței interne și a deschiderii simbolice, trebuie să constatăm că el nu integrează decît un mic număr de sememe manifestate în text. De aceea, îl vom considera ca fiind explicația unei structuri dinamice subiacente discursului, subliniind caracterul foarte conjectural al izotopiei interoceptive (indicat prin linii întrerupte).

Izotopie	Unitatea 1	Proces mediator	Unitatea 2
Spațiu (exteroceptiv)	NOI	ZID separator	TOT (cealaltă parte)
Timp (interoceptiv)	cei vii	clipa morții	MOARTE
Logos	Prizonieri Destinatari	ZID canal de comunicare	Prizonieri Destinatari

Tabelul XVI. Procese mediatoare

3. Izotopii subjonctive și izotopii indicative

3.1. Reperajul izotopiilor la care am procedat inițial pune problema de a ști dacă procedurile utilizate se extind asupra tuturor unităților textului sau numai asupra celor care au un conținut semiologic. Cel de-al doilea termen al alternativei pare evident, dar nu trebuie, totuși, prea repede respinși ca inoperanți termeni care concură oricum la sensul poemului. De exemplu, în lectura poemului *Salut* de Mallarmé pe care o propune, François Rastier declară că nu a ținut seama de cuvinte ca „à, ne, que, et, déjà etc.“, care sînt „metasememe“, potrivit terminologiei lui Greimas (1966: 88), manifestînd „doar combinațiile clasematice“. Este totuși clar că, într-un context dat, o opoziție între „un“ și „le“ (nedeterminat/determinat) între „ici“ și „là“ va juca un rol deloc neglijabil.

Cazul anaforicelor este, în general, relativ simplu. În textul considerat, vom indexa fără greutate seria „nous“ (versul 5), „nos“ (de două ori în versul 7) și „nous“ (versul 10) într-o izotopie /cei vii/ identificată prin antiteza cu izotopia manifestă /moarte/. De asemenea, pronumele relativ „où“ (versul 10), folosit pentru zid, este definit ca și acesta.

Fără a ne propune să epuizăm aici inventarul tuturor unităților, am dori să introducem, pentru a limita reziduul, conceptul de *modalizare*, deosebit de utilă pentru texte ca poemele lirice, care comportă frecvent termeni cu funcție de evaluare. Subiectul enunțator al poemului atribuie o valoare, pozitivă sau negativă, izotopiilor dominante, și prin termenul modalitate vrem să circumscriem tocmai această dublă atitudine de acceptare și/sau de refuz. Anumiți termeni evaluativi poartă astfel amprenta procesului de enunțare în interiorul enunțului. Nu vom distinge între diversele tipuri posibile de aprobare (admirație, atracție, uimire, dorință etc.) sau de respingere (teamă, ură, dispreț, dezgust etc.) considerînd că este mai operant să ne limităm la un simplu binarism bipolar. În *Paroi la mort*, conceptul de modalizare ni se pare de natură să-și asume o serie de termeni dintre care unii scapă complet izotopiilor propriu-zise. În fapt, cele două serii pe care le degajăm ca /duritate/ și /seducție înșelătoare/ constituie, și ele, izotopii, dat fiind că termenii considerați au în comun cel puțin aceste seme evaluative. Cu toate acestea, aceste izotopii de modalizare nu există pentru ele însele, ci în funcție de izotopiile de prim ordin, cu care ele sînt în relații de determinant la determinat. Am putea, de asemenea, numi seriile modalizante izotopii „conjunctive“,

în sensul că modul conjunctiv este cel al tensiunii psihologice și al subiectivității. Seriile autonome ar fi atunci numite serii de mod indicativ sau obiectiv.

Vom mai observa că unele cuvinte pot fi citite ca puri modalizanți (*doucereux*) sau ca semnificați obiectivi (*pierres*) dar și că, uneori, ele cumulează cele două funcțiuni: este, ni se pare, cazul cuvântului *prisonniers* în ultimul vers al textului. În sfârșit, nu toate modalizările sînt decise; destul de des ele sînt ambivalente, precum adjectivul *adamantine* în măsura în care el înseamnă „care are duritatea, dar și strălucirea diamantului“. În tabelul general care urmează, am regrupat, deci, elementele modalizatoare în două izotopii, prima serie manifestînd duritatea, cea de-a doua blîndețea și seducția. Nu am reținut toți termenii modalizatori ci, în principal, pe aceia care, printr-un cuplaj textual, puneau în evidență opoziția duritate/blîndețe.

3.2. Cît despre izotopiile indicative, acestea vor figura, și ele, într-o manieră incompletă pe tabel. Va trebui, de pildă, să ținem seama de faptul că, datorită vastei metafore care se stabilește, de la început, între *zid* și *moarte*, majoritatea termenilor izotopiei /zid/ sînt lizibile în izotopia /moarte/ și ar putea fi deci transcriși dintr-o coloană în cealaltă. Pe de altă parte, conexiunile sînt mai puțin numeroase în direcția izotopiilor /cei vii/ și /comunicare/ ca și între ele – deși tabelul devine în această privință mai complex spre sfîrșit.

IZOTOPII INDICATIVE				ISOTOPIES SUBJONCTIVES		
„ZID“	„MOARTE“	„VII“	„COMUNICARE“	„ASPRIME“	„SEDUCTIE“	
1	perete			diamantină	diamantină	
2	de cealaltă parte ziduri					
3	zid			impenetrabil		
4	impenetrabil fără asprime	mâini	mâini		dînd înapoi fără asprime	
5	însoțește însoțim	noi				
6	încizînd între ziduri			încizînd între ziduri	evită împodobită	
7	verso strîmtori pietre	noastre	dă glas			
8	țarc se răsfrînge		ecou se răsfrînge vorbesc	se răsfrînge	mieros înțeleși	
9	lumea cealaltă pietre					
10	zidire	noi	telegrafiem			
11	prizonieri	prizonieri	înțeleși	prizonieri		
	separă					

Tabelul XVII. Lectura tabulară a unui poem de M. Deguy

4. Lectura lineară a poemului

4.0. Analiza propusă pînă aici nu implică, așa cum am mai precizat, absorbția completă a lecturii lineare de către perspectiva tabulară. Dimpotrivă, desfășurarea temporală a poemului, ca și succesiunea elementelor sale, au un statut propriu și sînt departe de a fi indifferente. Ar fi, totuși, greu să se susțină faptul că statutul linearului ține de specificitatea poetică în aceeași măsură ca structura tabulară. Este mai exact să-l raportăm la o dispoziție global literară a textului. Această dispoziție, sau compoziție, se manifestă în proceduri diverse care se pot însă reduce la trei:

1^o un ansamblu de *strategii* destinate să distribuie izotopiile și să producă medieri și care se fixează într-o ordine succesivă de fiecare dată deosebită;

2^o o *narativizare* sau dramatizare a elementelor textului, bazată pe derularea temporală și pe transformările discursive;

3^o un efect general de *diferențiere*, complementar efectului de iterare obținut prin constantele izotope.

4.1. Țin de ceea ce noi numim *strategie* atît modul în care o izotopie oarecare este stabilită, confirmată și întreținută de cuvinte, cît și modul în care două sau mai multe izotopii intră în relație și provoacă o distanță curînd anulată. Trebuie, deci, reluate lucrurile sub unghiul sintaxei – în sensul larg al termenului, adică inclusiv pozițiile termenilor și secvențelor, cît și anumite operații retorice. Neputînd extinde examenul acestei strategii la întregul poem, o vom aplica primei secvențe, secvență, de altfel, cu totul remarcabilă. Ea debutează, așa cum am văzut, printr-o ruptură semantică care nu poate fi depășită decît prin postularea unei metafore: pentru cititor, o primă tensiune e urmată de o destindere. Tensiune și destindere, acesta este principiul (euforizant) al funcționării poetice. Dar lucrul interesant rezidă în dispozițiile particulare ale textului, prevăzute pentru a genera și accentua acest efect. Astfel se poate remarca faptul că:

– tensiunea inițială a poemului e sporită de faptul că ea se dezvoltă între primele două lexeme. Această poziție singulară determină o anticipare cu atît mai puternică, cu cît nici un fenomen de *feed-forward* nu s-a putut încă manifesta. Soluționarea conflictului este deci lăsată în suspensie;

– aceeași tensiune sporește prin faptul că, în acest atac, termenul subiect *la mort* (subiect gramatical și subiect narativ) ocupă poziția secundă printr-o inversiune ea însăși suspensivă; ea se accentuează și datorită construcției sintactice, o simplă și bruscă opoziție invitând la stabilirea unei conexiuni strânse între cei doi termeni;

– pe de altă parte, destinderea, reducerea abaterii este angajată pe enunțul însuși. Desemnînd, paradoxal, moartea ca fiind un zid în spatele zidurilor, adică un zid superlativ, poemul furnizează medierii sprijinul unei repetiții foarte marcate. El își asigură o ancorare puternică. De aici coliziunea între *murs* (v. 2) și *mur* (v. 3) care ia forma unei antanaclaze pentru a deține, și ea, un potențial de așteptare și de indecizie în măsura în care ea introduce o ambiguitate. Această ambiguitate se cere depășită și va fi, de altfel, datorită transformării finale a textului, reconcilierea oximoronică între ceea ce este dincolo (moartea-zid) și dincoace de ziduri.

Cum se poate observa, textul poetic instaurează strategii variate și uneori foarte fine pentru a permite, de-a lungul axei sintagmatice, inducerea unei lecturi poli-izotope. Aceste strategii fac parte integrantă din forma și efectul său și se pot reduce la manevre operînd asupra dublei mișcări de tensiune și de relaxare care susține lectura lineară. Uneori tensiunea și suspansul se cer mărite, alteori trebuie facilitată rezolvarea conflictului. În această privință, compoziția sintactică joacă un rol preponderent. Vom releva, totuși, un fenomen cu deosebire recurent în *Paroi la mort*: poemul se structurează în jurul unei serii de opoziții, opt în total. Or, caracterul parataxic al opoziției (ea este juxtapunere) o transformă în acest caz într-o figură sintactică care poate fi apropiată de silepsă în măsura în care favorizează alunecări ilogice în raporturile dintre termeni. Prin eliminarea unor constrîngeri proprii sintaxei, opoziția favorizează, într-adevăr, ambiguitățile semantice și, prin urmare, poli-izotopia. Cel puțin în două locuri ale poemului de față, construcția sintactică lasă să planeze îndoiala asupra direcției în care trebuie căutat sprijinul gramatical al segmentului plasat în opoziție: înainte sau în urmă. În cazul versului 3, incertitudinea este risipită prin lectura versului următor (inexistența unui vers care să facă din *zid* un subiect, deci lectură spre înapoi) dar în cazul versului 7, aceeași incertitudine se menține și permite o imprecizie a sensului. Opoziția devine în acest caz imbricare a două semnificații.

La nivelul structurii de ansamblu a poemului este de remarcat faptul că se regăsește cuplul tensiune-destindere. Vom scinda textul în două segmente care, prin conținutul lor, se succed și se opun (v. 1-8 și v. 9-11). În primul dintre aceste segmente, două izotopii (/moarte/

și /cei vii/) apar ca fiind inconciliabile, zidul simbolizînd obstacolul care împiedică tranzitivitatea. Acest segment este de o tonalitate net disforică. În cel de-al doilea segment, și fără intermediar de această dată, aceleași izotopii sînt în cele din urmă mediate, și aceasta în doi timpi: moartea este printre cei vii – ceea ce separă și unește în același timp. Astfel lipsa inițială este, cel puțin relativ, reparată, iar așteptarea se dovedește a nu fi fost inutilă.

Ceea ce am descris pînă aici este argumentul demonstrativ al poemului, un argument cu etos filologic. În el însuși, el nu este poetic, dar se prezintă mai mult ca suport sau ca vehicul al acestui poetic. El asigură discursului o orientare și o mișcare pe care, se pare, n-o poate garanta numai jocul izotopiilor și al medierilor lor. În *Paroi la mort* trebuie, totuși, remarcat faptul că proximitatea între argumentul demonstrativ și medierea principală este foarte mare. Într-adevăr, textul are ca temă de reflecție o confruntare între Anthropolos și Cosmos, sub forma confruntării dintre cei vii și moarte.

4.2. În fapt, transformarea finală se poate înscrie într-un proces de lectură mai definit, care imprimă în mod decisiv dimensiunii lineare o ordine și o structură. Dorim să sugerăm că orice lectură a unei succesiuni de segmente tinde să narativizeze această succesiune. Este greu de spus exact dacă această proiecție a unei forme narative asupra a ceea ce am numit aspectul demonstrativ al poemului este sau nu suportată de text și dacă da, în ce măsură. De exemplu, se poate releva că un simplu epitet ca *impenetrabil* în versul 3 presupune deja o acțiune dirijată, un subiect doritor, deci pare să trimită la o actanțialitate. Dar cel mai marcant rămîne faptul că, de la prima la a doua parte, ceva s-a schimbat, o transformare s-a produs (*L'au-delà est ici*). Ori, noi sîntem înclinați să o citim ca o consecuție narativă, în timp ce ea ține mai mult de logic. La urma urmei, răsturnăm formula: *propter hoc, ergo post hoc!* În acest fel, valorificăm atît de bine desfășurarea cronologică a discursului, încît nu mai e posibil să concepem textul într-o altă ordine decît aceea din care acesta derivă. Efectul profund al medierii și etosul său particular se situează între un înainte și un după, între un „zid de nepătruns“ și „pietre care vorbesc“.

Merită deci să schematizăm trama poemului, reducînd-o la liniile de forță ale unui model narativ precum modelul actanțial. Pentru a pune în evidență modul în care funcționează medierea principală, această reducere trebuie să prezinte două stadii ale modelului, stadii care vor arăta cum se modifică distribuția actanților, de la o frază la alta. În mare, asistăm la o transformare a opozantului în adjuvant (așa

cum reiese cu claritate din ultimul vers) dar dublată de o alunecare curioasă de la un obiect la altul. Vom remarca faptul că poemul nu manifestă, în interiorul celor două părți ale sale, toți actanții modelului elementar și că trebuie într-un fel să suplinim aceste lacune prin suprapunere:

	Segmentul 1	Segmentul 2
Subiect	Noi	Noi
Obiect	Moartea	Ceialți
Opozant	Moartea-zid	...
Adjuvant	...	Moartea-zid
Destinator	Destinul (?)	Destinul (?)
Destinatar	Noi	Noi

Acest model dublu clarifică unele lucruri. El subliniază ambiguitatea statutului morții în poem, ambiguitate deja relevată. El pune de asemenea în valoare unele aspecte ale distribuției izotopiilor. Astfel, el arată că cel de-al doilea segment, deși scurt, nu se limitează la a asigura medierea principală, ci că el confruntă într-o singură secvență diferitele izotopii, adică diverșii actanți, toți sau aproape toți în sfârșit manifestați. El realizează o puternică concentrare semantică și retorică. Pe de altă parte, tabelul semnalează și faptul că poemul favorizează un fel de confuzie aducând în prim-plan actantul-obiect /moartea/ în defavoarea actantului-subiect, care nu se manifestă decât indirect. Se pare că această „inversiune“ contribuie la tensiunea de ansamblu, dar și faptul că ea este corectată de presupозиția antropocentrică cu care abordăm întregul poem: de la început, presupunem că această moarte, entitate sumbră, va fi asimilată cu ființa umană.

4.3. Analiza de față a poemului *Paroi la mort* pune în evidență un proces poetic fundamental care constă în reducerea la identic și metafora sau oximoronul generalizat (prin efectul medierilor). N-ar trebui, totuși, să se piardă din vedere faptul că, cel puțin în mod accesoriu, dispoziția lineară a poemului contrabalansează această fuziune, printr-o dispersare a sensului. În încheiere, am dori să sugerăm ideea că dispoziția lineară are și ea funcție de diferențiere.

Poemul este proiecția paradigmei pe axa sintagmatică. Această proiecție vizează, de la un vers la altul, să frustreze așteptarea și să procure ceva inedit, exploatând toate resursele paradigmei. Cel puțin acest lucru se produce în mod foarte clar în poemul lui Michel Deguy. Putem da, în acest sens, un exemplu „ușor“: jocul pe care îl declan-

șează poemul exploatănd semnificantul semnificatului /mur/. Este de remarcat faptul că textul desemnează acest semnificat într-un mod mereu diferit. Avem astfel seria:

paroi les murs ce mur qui longe emmurante nos défilés
nos pierres son clos doublure en muraille ce qui les isole

În cadrul acestei serii, asistăm la un joc al sinonimiei ce pare să epuizeze lista echivalențelor. Motivul este obiectul unei alunecări continue care e incertitudine și fugă. Se va remarca faptul că aceste variații se extind la formele gramaticale și, de pildă, la opoziția singular-plural sau substantiv-adjectiv. Această prezență ascunsă a aceluiași semnificate sub aparența unor semnificanți diferiți contrabalansează asimilarea prin aliterație și rimă (deși aici rima lipsește) a unor semnificați diferiți în semnificanți analogi (*emmurante enrubannée, Verso qui sonorisé*).

Cu toate acestea, această dispersie concentrată, a cărei acțiune o evocăm aici, nu are, pe cât se pare, decât un impact scăzut asupra lecturii. Aceasta se lasă într-o mult mai mare măsură ghidată de căutarea analogiilor și a paralelismelor. Am încercat, de altfel, să arătăm că lectura poetică recunoaște într-o mare măsură structura organizatoare a textului cu mult mai mult într-un model tabular specific decât într-o dispoziție lineară care, pentru poem, este înainte de toate instrumentală.

Capitolul 4

DE LA POETIC LA ICONIC

A. Cummings sau poemul ca punere în scenă

1. S-a spus adesea că E.E. Cummings anunță poezia concretă. O afirmație fără îndoială superficială, căci el poate fi tot atât de bine considerat ca fiind acela care a mers cel mai departe, la timpul său, în exploatarea mijloacelor lingvistice puse în slujba unei poezii de esență tradițională (Fauchereau, 1968: 111-124). Oricît de sensibil la valorile plastice ale cuvîntului, Cummings n-a considerat niciodată cuvîntul ca un obiect și nu l-a desprins niciodată de sensul său. Dimpotrivă, el nu l-a deformat decît pentru a-i reînnoi aspectul, pentru a-i elibera semnificațiile latente. El a exploatat caractere grafice aproape ignorate pînă la el: parantezele, semnele de punctuație, pauzele, majusculele. Se poate spune că o mare parte din inventivitatea sa și-a ales drept arie de experimentare aspectul grafematic al limbajului. În orice caz, din acest punct de vedere ne va interesa în analizele ce urmează.

2. În cele două exemple alese (selectate în mod intenționat din două volume îndepărtate, pentru a sublinia continuitatea acestei preocupări a poetului), Cummings își pune o *problemă de reprezentare*. Cele două spectacole pe care dorește să le „redea” – o stea strălucind, o frunză căzînd – sînt dintre cele mai simple, dar trebuie redată în întregime impresia produsă asupra spectacolului fără a se face apel la o enunțare completă prin intermediul unei elaborări conceptuale. Cu alte cuvinte, nu vom spune „văd o frunză căzînd în zig-zag și acest lucru îmi comunică o impresie de singurătate”, ceea ce ar însemna să folosim *semnificate* și să transpunem toată concretețea spectacolului în abstracțiunea sau generalitatea acestora. Spectacolul va fi transpus, dimpotrivă, pe planul metaplastic și metagrafic nefăcîndu-se apel decît la mijloace lingvistice, excluzînd orice iconism servil care ar putea înrudi poemul cu o caligramă. Dacă este, totuși, o caligramă, este o caligramă abstractă: cuvintele și literele evoluează pe scena paginii.

brIght

bRight s??? big
(soft)

soft near calm
(Bright)
calm st?? holy

(soft briGht deep)
yeS near sta? calm star big yEs
alone
(wHo)

Yes
near deep whO big alone soft near
deep calm deep
????Ht ?????T)
Who (holy alone) holy (alone holy) alone

(No thanks, 1935)

l (a

l e

a f

f a

l l

s)

one

l

iness

(95 Poems, 1958)

3. Analiza poemului *brlght* este simplă pentru cine este familiarizat cu poezia lui Cummings, căci se regăsesc în acest poem mai multe dintre tehnicile sale obișnuite. De exemplu, construcția progresivă în stante, subliniată de Friedmann (1960:105) și constând din amplificarea subiectului prin adăugarea unui vers în fiecare strofă: 1-2-3-4-5. De exemplu și folosirea parantezelor marcînd o separare (să notăm că una dintre ele nu se deschide...). Dar ceea ce ne va interesa mai mult, în perspectiva pe care am adoptat-o aici, vor fi mijloacele folosite pentru a transpune strălucirea stelei. Ele sînt în număr de trei.

3.1. Majuscula mobilă

Se poate citi în mod succesiv în poem:

brlght	yeS	wHo
bRlght	yEs	whO
Brlght	Yes	Who
briGht		
????Ht		
?????T		

Dacă interpretăm opoziția majusculă vs minusculă ca fiind metaforic asociată cu strălucitor vs întunecat, vedem strălucirea deplasîndu-se într-un baleiaj sistematic (fără repetiție, nici omisiune) a celor trei cuvinte *bright* (strălucitor), *yes* (da), *who* (cine).

3.2. Ocultare și dezocultare

Acest procedeu antrenează două cuvinte:

s???	
st??	briGht
sta?	????Ht
star	?????T

și se bazează pe opoziția prezent vs absent care poate fi înțeleasă ca un caz extrem al opoziției precedente:

prezent în	vs	prezent în
avant-plan		arier-plan

Locul non-marcant al elementelor absente ale semnificantului este ocupat de semnul de întrebare. În jocurile de cuvinte din revistele distractive, elementele absente sînt înlocuite prin puncte: Cummings a preferat să utilizeze spațiul vacant pentru a introduce o întrebare de genul: „Unde sînt lucrurile atunci cînd încetăm să le mai vedem?” sau (pentru că poemul conține cuvîntul *who*): „Cine se joacă cu stelele?”

Aparent mai puțin sistematică, utilizarea procedeului angajează, totuși, o serie completă: 3 - 2 - 1 - 0 - 4 - 5, cuvîntul *bright* înlocuind cuvîntul *star*, care e prea scurt.

Opoziția prezent/absent este și ea reluată metonimic prin două cuvinte importante de la 3.1, cele care au, ambele, trei litere și sînt, din acest motiv, cuplate: *yes/who*.

Remarci:

– Extensiunea materială a CUVÎNTULUI *star* este considerată drept o metaforă a extensiei materiale a obiectului „stea” și este aici descompusă în *părți* (II).

– Într-o lectură lineară, S??? în prima ocurență introduce în suspans.

3.3. Permutarea calificativă

Toate celelalte cuvinte ale acestui poem fără crono-sintaxă sînt determinanți prin care Cummings ne comunică atitudinea sa față de stea: ele constituie o *modalizare* a *izotopiei cosmice* stabilită prin intermediul singurului substantiv al poemului: *star*. Avem astfel 8 cuvinte:

6	<i>bright</i>	(strălucitor, epitet redundant legat de stea)
3	<i>big</i>	(mare)
4	<i>soft</i>	(moale)
4	<i>near</i>	(aproape)
3	<i>calm</i>	(liniște)
4	<i>holy</i>	(sfînt)
3	<i>deep</i>	(adînc)
5	<i>alone</i>	(singur)

Se poate cu ușurință identifica în poem izotopia Cosmos: steaua. Termenii evaluativi ai listei de mai sus introduc totuși deja elementul Anthropos, care apare în chip mai precis în întrebarea (*who* și ?) și în afirmația (*yes*).

Singurele două cuvinte disilabice (*holy* și *alone*) se raportează mai greu la stea și la om și repetarea lor insistentă în ultimul vers, însoțită de o izofonie manifestă (h aspirat, 6: alcătuirea paragramatică

a lui **only* ca și a lui **lonely*), ne îndreptățește să le considerăm răspunsuri la întrebarea (*who* și *?*). Mai explicit: da, numai o ființă sfântă putea să monteze acest spectacol uimitor, iar Dumnezeu (*holy*) este mediatorul între Cosmos și Anthropolos.

Dar, între timp, paradigma izocronică a celorlalte cuvinte monosilabice, modalizări ale stelei, este supusă la rîndul său la mai multe serii de permutări care fac să apară diverse grupări aleatorii: această dezordine devine analoagă imprevizibilității comportamentului luminos al stelei.

Izotopia Logos este și ea prezentă prin intermediul jocurilor meta-grafice (majuscule, semne de întrebare), cît și prin modul interogativ (*who*). Este greu să i se atribuie un rol mediator real și ea intervine mai degrabă ca releu care dedublează sensul.

4. Cel de-al doilea poem a format obiectul a două analize publicate (Friedmann, 1960; Marks, 1964), destul de convergente. Regăsim de altfel în ele caracterele obișnuite ale poeziei lui Cummings: compoziție reglată (1: 3: 1: 3: 1) și folosirea parantezelor.

4.1. Dar, de această dată, transpunerea spectacolului la nivelul semnificativului se face prin mijloace diferite:

versuri extrem de scurte / frunză de dimensiuni mici
sensul lecturii / cădere

Comentatorii sugerează chiar faptul că mișcarea zigzagată a frunzei este exprimată prin diagramele:

	consoană-vocală	vs	vocală-consoană
sau prin:	mare-mic	vs	mic-mare
sau și prin:	af	vs	fa

Cuvîntul abstract *loneliness*, care încadrează parantezele (fereastra?) prin care se poate vedea frunza căzînd, este tratat în mod diferit. Sensul lecturii, ca element analog al unei mișcări, nu mai este, desigur, pertinent aici. Asistăm mai degrabă la o uimitoare multiplicare a sensului: așa cum remarcă foarte bine B. A. Marks (1964), „Cummings ne arată că un cuvînt foarte obișnuit este în realitate un cuvînt foarte deosebit. El își exprimă sensul de cinci ori“. Într-adevăr, minusculele de mașină pentru L este identică cu cifra 1, iar *-ness* este un morfem marcînd specificitatea.

1
one
1
iness
loneliness

Avem astfel, în același timp, o figură de repetiție și o punere în abis.

4.2. Analiza semantică a poemului în izotopii este simplă și imediată. Pot fi identificate cu ușurință o izotopie de tip Cosmos (căderea frunzei) și o izotopie Anthropolos (singurătate), izotopii pe care poetul le separă și le opune cu ajutorul parantezelor.

Conceptul „căderea frunzei” se repetă, fiind prezentat în același timp atât semic, cât și iconic. Ideea de solitudine este, așa cum am văzut, repetată de cinci ori, sau chiar de șase, dacă ținem cont și de paranteze ca mărci ale izolării.

Medierea, dimpotrivă, intervine într-un mod mai complex. Singurele sale manifestări directe sînt dispoziția semnificantului și faptul că secvența „cade o frunză” este *încăstrată* în „solitudine”. Această din urmă trăsătură, o nouă punere în abis, impune o mediere retorică cu caracter metaforic. În planul semnificantului, nu putem reconstrui decît conotativ ideii cum ar fi: „copacul își pierde frunzele” este analog cu „omul se simte singur”. Logosul este, desigur, prezent în tratarea grafică și reia tocmai tema căderii frunzelor, sub forma „cuvinte desfrunzite”. El nu oferă nici un fel de mediere.

5. În concluzie, vedem că o poezie ca aceea a lui Cummings poate fi perfect analizată și înțeleasă cu ajutorul unor concepte generale identificate în prealabil. Observăm, pe de altă parte, că aceste concepte sînt susceptibile de o extensie de uzaj considerabilă: ele pot fi de folos în descrierea poemelor fondate preponderent pe o elaborare a semnificantului. Izotopia și medierea pot, deci, funcționa la acest nivel, cu intervenția unei retorici plastice. Medierile discursive sînt absente și înlocuite printr-o apozitie insertivă, datorită parantezelor.

Pe de altă parte, vedem apărînd un fel de supracodaj (majusculă mobilă, ocultare progresivă, decupaj în coloană) a cărei natură este echivocă din următoarele motive:

- alterările produse rămîn inferioare redundanței, astfel încît informația nu se distruge;
- anumite alterații sînt de la început percepute ca semne (prin urmare, cu obligația de a semnifica), dar nu aparțin nici unui cod (prestabilit);
- interpretarea alterațiilor se operează analogic, pe baza caracterului lor iconic sau topologic, presupuse ca fiind voluntare;

– sînt poeme exclusiv *de văzut*.

B. Un poem concret de I. H. Finlay

O. În antologia lui E. Williams (1967), acest poem se prezintă după cum urmează:

star
star
star
star
star
star
star
star
star
star
star
steer

și este completat de comentariul următor:

„There are so many stars – which single star shall we choose to steer by? The poem presents in an undidactic way the ideas of clarity, resolution and choice“*.

Există mai multe versiuni publicate ale acestui poem, dintre care una sub formă de afiș și prezentînd ușoare variante. Vom lăsa la o parte aceste variante, neîntinînd seama decît de trăsăturile comune tuturor.

În ciuda simplității sale aparente, acest text propune analistului mai multe dificultăți; dintre acestea, nu cea mai lipsită de importanță este apelul la două sisteme semiotice distincte: sistemul lingvistic și un sistem iconic. Aceasta este o trăsătură frecventă, dar nu chiar constantă a poeziei concrete. În timp ce Cummings, așa cum am văzut, se mulțumea să exploateze sistematic diverse posibilități ale codului lingvistic, neglijate pînă atunci, poeții concreți au pășit cu hotărîre în domeniul extra-lingvistice.

* „Sînt atît de multe stele – pe care să o alegi drept călăuză? Poemul exprimă într-un mod lipsit de didacticism ideea de claritate, hotărîre și alegere.“

1. Structura retorică

1.1. Aspectul lexical

1.1.1. Asemeni majorității poemelor concrete care introduc între lexeme relații sintagmatice diferite de cele pe care le întâlnim în poezia „curentă”, acest text se bazează, tocmai, pe anumite fenomene meta-plactice. Acestea, punând accentul pe semnificant în procesul de decodaj, pun mai bine în evidență forma (a conținutului, cât și a expresiei), și fac să apară poezia concretă drept o practică ce pune mai radical la îndoială prejudecata substanțialistă care stînjenește încă de prea multe ori discursul despre literatură (luna este poetică prin ea însăși și un poem care vorbește despre ea este în mod necesar și el poetic). Dacă acceptăm că prin poezie se realizează o promovare a substanțelor prin forme, vom fi de acord că substanța nu este suficientă, că steaua nu este nicidecum suficientă pentru a conferi o poeticitate oarecare textului lui Finlay.

Din punct de vedere fonetic și grafic, trăsătura dominantă este proximitatea celor două lexeme utilizate *star/steer*. Comutarea nu face să apară decît o singură variație vocalică (sta:r/stiər). Inițiala, pe care analiza iconică o va pune și mai bine în lumină, este identică pe plan grafematic și fonetic. Se verifică astfel aplicarea condițiilor în care un fenomen sau un grup de fenomene este pus în evidență (*foregrounding*).

Acest lucru se produce atunci cînd:

- se află în poziție inițială (obiectul clasărilor alfabetice, lectura de la stînga la dreapta, informație maximă în partea inițială);
- se află în poziție finală (rimele, ultima amintire a cuvîntului);
- este accentuat (contrast).

Tot pe plan grafematic, tipul de caracter tipografic folosit pune în evidență o a doua opoziție, instituind un cuplu *star/steer* tipărit, în diferite versiuni, cu caractere groase sau subțiri. Vom vedea în continuare ce funcție are această opoziție care se proiectează în planul sintagmatic potrivit unei alte opoziții (înalt/scund). Căci unica ocurență a lexemului *steer* se află la extremitatea inferioară a frazei, ansamblul *star* ocupînd în întregime partea superioară, în mijlocul căreia se detașează *star* în caractere groase.

În sfîrșit, *star* și *steer* se opun și ca substantiv/verb, ceea ce va permite ulterior o structurare mai precisă a unităților ce vor fi mediate (2.1).

1.1.2. Pe planul semnificantului, textul nu prezintă decît două sememe. Relațiile pe care le întrețin sînt orientate spre:

– absența cronosintaxei obișnuite, neimpunînd nici o restricție combinatorie celor două sememe, precum ar face-o relațiile de implicare, de predicție etc.;

– similitudinea semnificanților, a căror percepție este accentuată de numărul extrem de redus de lexeme: ele nu sînt „dilate” în versuri.

Lectura operează un baleiaj al textului în căutarea unei izotopii în care unitățile manifestate să-și poată găsi locul; sîntem deci îndreptățiți să căutăm fie intersecția semică a două sememe, fie ansamblul în care sînt co-incluzi cei doi termeni.

Aici, cea de-a doua alternativă are prioritate. Ansamblul care co-include este navigația, lucru confirmat deopotrivă de comentariul autorului și de tematica sa obișnuită. Vom vedea mai departe care sînt celelalte proceduri simbolice prin care se poate consolida constituirea acestei izotopii și interacțiunile pe care lectura le impune unităților existente.

Procedura prin care a fost identificată izotopia /navigație/ rămîne, așa cum vom putea remarca, fundamental intuitivă. Ea respectă, cu toate acestea, un principiu de economie care o obligă să dea seamă de un maximum de seme manifestate și îi interzice în același timp să găsească o intersecție (oricînd posibilă) la un nivel de abstractizare sau de generalitate prea ridicat.

1.2. Aspectul sintactic

Poemul concret își ia toată libertatea pe plan sintactic. De aici decurg mai multe consecințe importante:

1.2.1. Toate trăsăturile sintagmatice care apar pot fi considerate ca fiind pertinente din punct de vedere retoric și nu numai ca rezultat al constrîngerilor codului lingvistic. Cu alte cuvinte, toate pozițiile unităților vor fi variante libere, și nu variante combinatorii.

1.2.2. Sintaxa obișnuită, sintaxa lineară sau „cronosintaxă” este strict codată. Această sintaxă lineară fiind aici abandonată, în favoarea unei sintaxe mai puțin codate, contribuția receptorului în stabilirea sensului sau a sensurilor mesajului crește sensibil. Sensul produs este, astfel, de la sine, plural.

Trebuie, totuși, să notăm că utilizarea unităților provenind din sistemul lingvistic (*star, steer*), lizibile numai potrivit codului cronosintaxei (adică de la stînga la dreapta), incită mai degrabă pe decodor să citească mesajul de față după aceleași modalități, fie aici sensurile sus-jos și stînga-dreapta.

1.3. Aspectul iconic

1.3.1. Cronosintaxa, singura admisibilă în oralitate nu este, în plan scriptural, decît un caz particular al unei toposintaxe, comportînd, la rîndul său, alte cazuri particulare. Or, juxtapunerea unităților lexicematice poate fi aici percepută ca un semn făcînd parte dintr-un alt sistem, iconic. Sîntem, deci, îndreptățiți să vorbim de iconosintaxă, principiu organizator al caligramelor (cf. Edeline, 1972b).

Înainte de a examina semnificantul produs în plan iconic și dezvoltările semantice pe care le autorizează, se cuvine să formulăm cîteva dintre problemele particulare ridicate de iconicitate. Mai întîi, prima noastră percepție a textului este „îndepărtată“, și desenul format de ansamblul lexemelor este decodat înaintea acestora din urmă. Este vorba despre o secvență inversă față de cea normală, deoarece, în general, procedîndu-se la analiza fină a unui semnificant de primă articulație, sînt puși în evidență semnificanți ale celei de-a doua articulații (grafeme). În al doilea rînd, ceea ce din punct de vedere iconic va fi decodat drept grafem nu este un traseu continuu, ci o succesiune de mase întunecate discrete. Acest caracter discret este, de altfel, esențial pentru că stă la baza unui decodaj, ca de pildă „constelație“ (v. 1). Trecerea de la linie întreruptă la linia continuă rezultă deja dintr-o organizare gestaltistă a cîmpului, adică dintr-o activitate de lectură.

1.3.2. Semnificantul produs, a cărei substanță a expresiei este formată de masele pe care le constituie semnificanții grafici ai primului sistem (lingvistic), este lizibil imediat, dar nu într-un mod univoc: el poate trimite la diferite semnificate: șarpe, dîră, fum etc. Dintre toate semnele iconice care se stabilesc astfel, există unul care ne poate reaminti sistemul lingvistic: este vorba de grafemul S. Se obține astfel o articulare a semnelor lingvistice la mai multe niveluri, al căror releu este asigurat de un sistem iconic. Faptul că semnul iconic al textului poate fi citit preferențial ca S i se datorează recurenței aceluiași grafem în primul sistem lingvistic și poziției sale demarcativă în unitățile lexicale. Astfel se justifică, indirect, importanța care se va

acorda acestui semn în primul sistem, deoarece, identic și repetat, el este, în plus, indus de iconosintaxă. În acest mod este subliniată și apartenența celor două lexeme la o paradigmă (în sens larg saussurian): dintre toate celelalte paradigme, bazate sau nu pe criterii similare, cel al lexemelor cu inițiala S. Deci în această paradigmă va încerca mai întâi lectura să proiecteze pe alte planuri profundele similitudini formale ale celor două lexeme (vezi 1.1.2).

1.3.3. Ce concluzie se poate trage din această constatare? Este necesar mai întâi să notăm că semnul S (considerat independent de realizarea sa la unul dintre cele două nivele particulare) poate fi perceput ca metaplasma prin suprimare (apocopă), figură a cărei valoare concepută este unul dintre cele două cuvinte ale textului sau ambele, sau clasa din care acestea fac parte. Astfel, acest metaplasma capătă o funcție generalizantă, ca și sinecdoca aceluiași cuvânt, metasemem prin suprimare ale cărei valori percepute posibile sînt toate sememele mai bogate (și, prin urmare, mai particulare) constituind o clasă prin co-posesiunea semnelor valorii percepute. S, sinecdoca plastică al lui *star* și *steer*, formează deci intersecția acestora. El este astfel baza, sau invariantul, unei metafore plastice între acești doi termeni, așa cum metafora semantică rezultă din intersecția a două ansambluri de seme (fragilitatea, comună omului și trestiei). În acest mod, similitudinea semnificanților se proiectează cel mai bine în planul semnificaților.

1.3.4. Prin funcția sa de sinecdocă și indicator de clasă, semnul S poate, deci, trimite la ansamblul cuvintelor în S (englezești, desigur, dar și străine; și, se știe de altfel, că poezia concretă este cu ușurință poliglotă). Restituirea cuvintelor în S induse în poem este o problemă de conjectură a cititorului (caracter conjectural întărit, așa cum am arătat la 1.2.2, prin relativa libertate de organizare a semnificanților în sintaxa iconică) și va fi imposibil de ascuns caracterul subiectiv al acestei investiții tematice a literei S. O dată identificată izotopia /navigație/, putem în orice caz propune următoarele lecturi:

- Engl. S *ea* (mare)
- Engl. S *ea-way* (siaj), indus de sistemul iconic
- Fr. S *illage*, id.
- Angl. S *nake* (șarpe), prin metaforă id.
- Fr. S *erpent*, id. (a șerpui, a se undui – Engl.: Sneak)
- Engl. S *ign*, S *ignal*, S *ymbol* (fr.: id)
- Engl. S *ail* (pînză)
- Engl. S *hip* (vas)
- Engl. S *moke* (fum)
- etc.

1.3.5. Am pus deja în evidență, pe plan lexical, opoziția caractere îngroșate/subțiri care se află la limita a ceea ce putem considera ca fiind lingvistic, lucru pe care l-am fi putut tot atât de bine nota aici. Această opoziție are o dublă importanță:

– constituie o clasă în care figurează *steer* și una dintre ocurențele cuvântului *star*;

– opune o ocurență *star* tuturor celorlalte (vezi din nou comentariul autorului).

Această ultimă opoziție se reduce la unic/multiplu, și cum semnificantul iconic se poate citi și sub forma constelației, va fi vorba mai exact de: stea unică (indicând direcția) /constelație. Este interesant să amintim că tocmai constelația este un exemplu de „forme false” relevate de Gestaltpsychologie.

1.3.6. Toate trăsăturile semnificantului intră într-un joc complex de compensații și consolidări. În acest mod, lectura iconică constelație este întărită de opoziția:

star/steer/ /sus/jos,

care generează la rîndul său:

cer/mare.

Potrivit unei lecturi verticale, am putea propune, de exemplu:

sus/jos/ /fum/vas

care ar fi corectă și în plan iconic. Această lectură este, cu toate acestea, considerată inacceptabilă, căci ea nu se indexează pe izotopia navigație decît dacă se sacrifică raportul semantic între *star* și constelație în folosul unui fum pe care nimic altceva nu vine să-l supradetermine.

Dimpotrivă, o lectură iconică orizontală pare posibilă, fraza fiind de această dată interpretată ca dîră. Drumul urmat de un vas care-și păstrează constant direcția stelei alese este o loxodromie*. Fără a exclude, este de la sine înțeles, o lectură plurală, am afirmat că reducerea se va face prin soluția cea mai economică, adică lăsînd un minimum de conflicte perceptive. În cazul de față, un astfel de conflict nerezolvat ar consta din faptul că steaua călăuzitoare se află în fața vasului, în timp ce dîra este în urmă.

Toate semnele textului vor avea deci tendința de a se motiva în izotopia recunoscută. În acest fel coeziunea sistemului va fi întărită de cifra 12 (număr al repetițiilor cuvântului *star*), baza vechiului sistem duo-zecimal, adesea legat atât de sferă (glob terestru) cît și de cosmologie și de navigație. Chiar dacă refuzăm să semantizăm numărul

* Curbă trasată pe o hartă reprezentînd globul terestru, care taie toate meridianele sub același unghi (n. tr.).

12, nu e mai puțin adevărat că repetarea aceluiași semnificant este o reprezentare iconică a pluralului.

2. Medierea

2.0. Poli-izotopia

Extrema parcimonie a textului ne obligă să facem câteva precizări asupra unui punct interesînd modelul stabilit în abordarea noastră teoretică. Dacă poemul nu este decît o clasă particulară a discursurilor poli-izotopice, ar trebui să considerăm că acest „text” al lui Finlay nu corespunde acestei condiții generice, deoarece lectura noastră nu reușește să-i atribuie decît o singură izotopie. Problema ar fi și mai acută în ipoteza transformării următoare, deja avansată mai sus (Partea întâi, cap. II, 2.4.1):

stea a călăuzi

Suprimarea structurilor retorice anulează desigur dintr-o dată orice posibilitate de mediere. Totuși, la nivelul formei conținutului, mesajul nu este considerabil modificat și permite stabilirea unei izotopii, cel puțin prin juxtapunere. În manifestarea sa spațială originală, poemul comportă mai multe figuri – potențial conectoare de izotopii –, dar, în aparență, nu este nimic de mediat, deoarece textul nu comportă decît o singură izotopie. Cu alte cuvinte, lectura tabulară pare a fi aici în afară de orice discuție.

În realitate, termenul /navigație/, utilizat pentru a desemna izotopia cea mai operatorie a sintagmei, comportă prin el însuși răspunsul problemei noastre. Putem considera – trebuie să o spunem – astrele care formează decorul cosmic al navigației și vasul însuși drept elemente materiale ale acestui vast ansamblu exteroceptiv, dar se poate, de asemenea, interpreta *steer* ca acțiune specific umană ghidată de steaua benefică și „maternă”. Cele două sememe pot fi citite în fiecare dintre categoriile fundamentale, iar mesajul este, deci, subtil bi-izotop. Trebuie remarcat faptul că figurile plastice sînt acelea care justifică această dublă lectură, ceea ce demonstrează că metabolele servesc atît la constituirea seriilor, cît și la depășirea opozițiilor.

În afară de prezența dihotomiei Anthropos-Cosmos, poemul include și alte opoziții la nivelul expresiei.

2.1. Unitățile mediate

Dacă am vrea să rezumăm diversele caractere relevate în secțiunea 1, le-am putea grupa într-un tabel care ar distinge între opozițiile primare și cele secundare (față de ordinea necesară a lecturii). Acest tabel ar distinge, de asemenea, opozițiile propriu-zis lingvistice și opozițiile pur și simplu diagramatice.

Opoziție	Tip	Loc
<i>a</i> vs <i>i</i>	primară	lingvistică
îngroșat vs subțire	primară	lingvistică
unic vs multiplu	secundară	diagramatică
sus vs jos	secundară	diagramatică
nume vs verb	secundară	diagramatică

Tabelul XVIII. Opoziții primare și secundare

Se poate observa că prima opoziție lingvistică este aici o comutare. Ea nu face decât să reveleze opoziția semantică între cele două lexeme și nu este remotivată în nici un alt sistem. Opoziția subțire vs îngroșat este și ea doar distinctivă și nu e semantizabilă ca atare. Diferitele versiuni ale poemului nu mențin, de altfel, această opoziție și o înlocuiesc uneori printr-o schimbare de culoare.

Dimpotrivă, ultimele două opoziții diagramatice sînt semantizabile, adică nearbitrare. Ele vor ghida exploatarea opoziției semantice *star/steer* și, reciproc, variantele lor interpretative vor fi selecționate în funcție de conformitatea lor la izosemia stabilită, care păstrează un primat absolut.

În ceea ce privește cea de-a doua opoziție lingvistică, ea permite modalizarea izotopiei navigație, căci termenii săi sînt semantizabili pe axa acțiune vs contemplație.

Aceste opoziții generează finalmente următoarele opoziții semantice:

spațiu marin	vs	spațiu celestial
anthropos (navigație)	vs	cosmos (ouranos)
singurătate	vs	multitudine
ordine	vs	haos
acțiune	vs	contemplație

Potrivit modelului nostru interpretativ, unitățile semantice nu sînt atît de riguros opuse decât pentru a scoate și mai mult în evidență procesele mediatore.

2.2. Procesele mediatoare

2.2.1. *Unitate a semnificațiilor sau mediere perceptivă.* Constelația și vasul, poli ai unei opoziții pragmatice, formează, totuși, în prezentarea grafică o singură Gestalt, adică o figură conexă.

2.2.2. *Proximitate fonologică sau mediere plastică.* Mediarea între *star* și *steer* este asigurată și de asemănarea semnificațiilor, despre care am spus că sînt într-un raport de metaforă plastică. Această mediere este dublată de punerea în pagină, care subliniază inițiala comună. În sfîrșit, ca și în cazul constelației, perceperea literei S se poate face numai prin integrarea tuturor semnelor lingvistice situate la primul nivel. Să notăm, astfel, că acest demers este contrar proceselor normale, în care sensul nu se poate naște decît din discontinuu.

2.2.3. *Iconism și mediere semantică.* Termenii care compun izotopia sînt, datorită raportului metonimic în care se află, foarte greu de mediat într-un mod eficace. Iconismul permite o astfel de mediere, atribuind aceeași formă sinuoasă atît siajului, cît și constelației. Navigația, activă, se supune totuși stelei călăuzitoare: „Steering“-ul sau cîrmuirea vasului fiind, de fapt, un calc al mersului astrelor, siaj și constelație se află de această dată în raport metaforic.

Pornind de la această mediere iconică, putem construi și medierea semantică prin care versul unește susul și josul, cerul și marea.

2.2.4. *Comunicare sau mediere informatică.* S-ul constelației poate fi sinecdoca a numeroase cuvinte în S (în primul rînd Sign și Symbol). De fapt, se știe că pilotul caută o informație în astre: el primește de la ele un mesaj căruia i se supune, apoi trimite informația mai departe, transmițînd-o ambarcațiunii sale.

2.2.5. *Alegere sau mediere poetică.* Dacă pilotul uman se supune astrelor, se poate susține în același timp că el operează o selecție activă printre astre. În termeni gestaltiști, constelația este acel loc iluzoriu unde coexistă hazardul cosmic și ordinea umană. Ordonînd acest haos, omul operează o „lectură“ a cosmosului (a citi = a alege). Există astfel o mediere între doi poli ai modelului triadic: Cosmos și Anthropos.

2.2.6. *Mediere prin intermediul numerelor.* Mediarea prin numere ar putea părea forțată sau prea pitagoreică. Ea nu este cîtuși de puțin esențială pentru înțelegerea operei și o propunem ca accesorie. O putem considera întemeiată dacă ne gândim că o dată admis principiul desenării unei constelații caligrafice, autorul își putea alege liber numărul stelelor. Am putea, deci, crede că această alegere nu este întîmplătoare, ci în funcție de un proiect numeric precis acționînd după aceleași principii ca și restul textului. Astfel, am explicat deja numărul 12 care este și, trebuie să amintim, multiplul prin excelență (deoarece admite ca divizori 1 - 2 - 3 - 4 - 6 - 12). Rezultatul mulțimii formate din vas care este unic și stelele multiple ale constelației este 13, număr prim, ireductibil, putînd conota caracterul definitiv și absolut al entității care s-a format. Și numărul 13 este asociat magic cu destinul, așa cum navigatorul și-a încredințat soarta stelelor...

3. Concluzii

În ciuda importanței pe care o capătă sistemul iconic, poemul spațial nu se deosebește, după cum se poate observa, nici ca organizare, nici ca funcționare, de poemele tradiționale. Ca și acestea, el este construit retoric, își articulează unitățile în cupluri opuse reducînd aceste cupluri prin medieri lingvistice și extralingvistice. Modelul triadic propus în legătură cu *Popasul orelor* de Eluard se confirmă prin analiza de față, Anthropos și Cosmos fiind polurile opoziției centrale, în timp ce Logos constituie mediarea principală.

Pe de altă parte, un examen aprofundat al poeziei concrete pune în evidență faptul că poemul analizat nu este cîtuși de puțin excepțional ci, dimpotrivă, reprezentativ pentru o bună parte a acestui gen de producție. Dacă ne întoarcem la precursori, precum Apollinaire în *Caligrames*, se poate constata același lucru. De pildă, unul dintre cele mai reușite poeme din acest ciclu, *Il pleut*, utilizează un fascicul de linii paralele coborînd oblic – reprezentare iconică a ploii, dar și (și lucrul nu a fost suficient remarcat) ca abatere față de dispoziția tradițională a poemului în linii orizontale paralele. O mediere metaforică se stabilește astfel între Logos și Cosmos: ploaia este un poem „basculat“, surprins în plină cădere, iar poemul este o ploaie de semnificante. Fără a duce mai departe această analiză, se poate observa că ar fi într-o convergență remarcabilă cu ceea ce s-a spus despre poemul lui Finlay.

Anexa 1: Analiza unui poem de Alfred Jarry

LE SABLIER

Suspende ton cœur aux trois piliers,
Suspende ton cœur les bras liés,
Suspende ton cœur, ton cœur qui pleure
Et qui se vide au cours de l'heure
Dans son reflet sur un marais
Pends ton cœur aux piliers de grès.

*Verse ton sang, cœur qui t'accointes
A ton reflet par vos deux pointes.*

Les piliers noirs, les piliers froids
Serrent ton cœur de leurs trois doigts.
Pends ton cœur aux piliers de bois
Secs, durs, inflexibles tous trois.

*Dans ton anneau noir, clair Saturne,
Verse la cendre de ton urne.*

Pends ton cœur, aérostat, aux
Triples poteaux monumentaux.
Que tout ton lest vidé ruisselle:
Ton lourd fantôme est ta nacelle,
Ancrant ses doigts estropiés
Aux ongles nacrés de tes pieds.

VERSE TON AME QU'ON ETRANGLE
AUX TROIS VENTS FOUS DE TON TRIANGLE

Montre ton cœur au pilori
D'où s'épand sans trêve ton cri,
Ton pleur et ton cri solitaire
En fleuve éternel sur la terre.
Hausse tes bras noirs calcinés
Pour trop montrer l'heure aux damnés.
Sur ton front transparent de corne
Satan a posé son tricorné
Hausse tes bras infatigués.
Verse la sueur de ta face
Dans ton ombre où le temps s'efface;
Comme des troncs d'arbre élagués.
Verse la sueur de ton front
Qui sait l'heure où les corps mourront !

Et sur leur sang ineffaçable
 Verse ton âme intarissable.
 Ton corselet de guêpe fin
 Sur leur sépulcre erre sans fin,
 Sur leur blanc sépulcre que lave
 La bave de ta froide lave.

Plante un gibet en trois endroits,
 Un gibet aux piliers étroits,
 Où l'on va prendre un coeur à vendre.
 De ton coeur on jette la cendre,
 De ton coeur qui verse la mort.

Le triple pal noirci le mord;
 Il mord ton coeur, ton coeur qui pleure
 Et qui se vide au cours de l'heure
 Au van des vents longtemps errés
 Dans son reflet sur un marais.

Acest poem este remarcabil prin abundența de echivalențe metaforice. El este, prin această, un fel de culme a poemului simbolist și exploatează în chip foarte sistematic câmpul analogic al clepsidrei, stabilind un raport de omologie între diferitele caractere fizice ale acestui unic obiect și domenii foarte diferite ale realității.

Ne limităm aici la prezentarea tabulară a rezultatului unui reperaj izotopic. Pentru a simplifica această grilă, și făcînd să apară principalele procese discursive mediatore, putem construi tabelul următor, în care acestea apar în plan orizontal. În același tabel, coloanele grupează unități și procese unite prin relații retorice și, mai exact, metaforice.

	Unitate mediată	Proces mediator	Unitate mediată
CLEPSIDRĂ	Compartiment superior	Scurgerea nisipului	Compartiment inferior
DESTIN	Viață	Scurgerea timpului	Moarte
AEROSTAT	Balcon (tendință de a se urca)	Delestare	Nacelă (tendință de a coborî)

Tabelul XIX. Reperaj izotopic

Dacă poemul s-ar fi limitat la punerea în paralel a clepsidrei cu aerostatul (ale căror procese mediatore sînt de altfel de semn contrar), interesul său ar fi fost considerabil redus. Dar el a făcut din

clepsidră locul comun, modelul funcțional, replica destinului omului și a integrării sale în univers. Deși puternic explicitat în text, câmpul analogic al clepsidrei rămâne proiectiv și deschis. Precum crucea, de pildă, el devine un simbol în acea familie de imagini pe care Gilbert Durand (1963) le numește sintetice și în care regăsim, semnificativ, alte elemente ale poemului, precum Arborele și Triada.

Dar medierea discursivă, sintagmatică, nu este singura care acționează în poem: există și o mediere retorică, verticală, care nu mai funcționează conform modelului sintetic sau dramatic (adică la intervenția factorului timp) ci după modelul sincron analogic, prin care se confundă doar obiectele distincte. Medierea retorică aparține deci unui alt regim de imagini: acelea pe care G. Durand le numește *mistice*.

Caracterele clepsidrei	ANTHROPOS				COSMOS	
	Corp uman	Damnare/ Destin	Balon (obiect manufacturat)	Divers	Natură/ Timp	Divers
NISIP	Sînge-Suflet-Țipăt Pînsul-Sudoare-Venin	Cenușă Moarte	Lest	—	Fluviu Lavă Vînt Nisip	—
CLEPSIDRĂ (obiect întreg)	Om	Emblema morții	Balon	—	Emblema Timpului	—
NISIP SCURS	Umbră	Groapă	—	Dispariție	Pămînt	—
SIMETRIE	Lumină/Umbră	Strigoi/Viu Viață/Moarte	Urcare/ Coborîre	—	Cer/Pămînt	Imagine re- flectată în apă
SUGRUMARE	Mușcătură	A sugruma	—	—	Inelul lui Saturn	Talia de viespe
STÎLPI	Degete-Brate Picioare-Unghii	Schilod Stîlp Spînzurătoare Triplul par	Stîlpi Ancoră	Tarabă de vînzare	—	Trunchiuri de copac
FASCICUL	—	Ligatură	—	—	—	—
TRIANGULARITATE	—	Tricomul lui Satan	—	—	Trei vînturi	—
FIOLĂ DE STICLĂ	Inimă-Frunte Față	Umiă	Aerostat Nacelă	Vînturătoare	—	—
MASURAREA TIMPULUI (surgere)	Viață (golire de sînge)	Ceasul (morții)	Golirea lestului	Vînzare (cheltuială)	Etern ceas	—

Tabelul XX. Lectura tabulară a unui poem de Alfred Jarry

Anexa 2: Analiza unui poem de Paul Eluard

LE HALTE DES HEURES

1. Immenses mots dits doucement
2. Grand soleil les volets fermés
3. Un grand navire au fil de l'eau
4. Ses voiles partageant le vent
5. Bouche bien faite pour cacher
6. Une autre bouche et le serment
7. De ne rien dire qu'à deux voix
8. Du secret qui raye la nuit
9. Le seul rêve des innocents
10. Un seul murmure un seul matin
11. Et les saisons à l'unisson
12. Colorant de neige et de feu
13. Une foule enfin réunie

Acest text a format, de altfel, obiectul unui comentariu detaliat (Grupul μ , 1972). Nu reproducem aici decât tabelul sintetic, precedat de un rapel al notației simbolice.

SIMBOL	FIGURĂ	RELAȚIE IMPLICATĂ
CAPITALE	Lectură ortosememică	
μ	metaforă	=
M	metonimie	→
Sg Σ	sinecdocă generalizantă, mod Σ	>
Sp Σ	sinecdocă particularizantă, mod Σ	<
Sp Π	sinecdocă particularizantă, mod Π	<

Tabelul XXIa. Notație simbolică

ANTHROPOS		LOGOS	
Cultură (fabricate)		Corpuri și Acte	Societate (Iubire, Prietenie)
T		POPASUL ORELOR	
1			Sg Σ imense vorbe (= declarație) ÎNGÎNATE
	OBLOANE TRASE	μ obloane trase (= pleoape)	μ soare (= masc. = plăcere) M obloane trase ($\rightarrow$ intimitate)
2	NAVĂ		μ apă (= fém. = pat) M navă ($\rightarrow$ cuplu) μ navă (= sex. masc.)
4	PÎNZĂ	DESPICÎND	M despicînd M/ μ pînză (= masc.) μ vînt (= fem. = plăcere)
5		GURĂ FĂCUTĂ A ASCUNDE	M gură făcută ($\rightarrow$ sărut) μ a ascunde (= sărut)
6		GURĂ	M gură ($\rightarrow$ sărut) altă Sg Σ jurare ($>$ de dragoste) de fidelitate
7		A ROSTI	μ /Sp Π a rosti împreună ($<$ = cuplu)
8		VÎRSTEAZĂ Sp Σ vîrstează (= a suprima)	Sg Σ secret ($>$ coît, clandestinitate) μ vîrstează (= luminează) M noapte ($\rightarrow$ refugiu) μ noapte (= ocupație)
9		VIS FĂRĂ VINĂ	μ vis (= ideal) Sg Σ inocenți (absența urii) $>$ virginitate)
10			Sp Σ : Un: (2 ocurențe) ($<$ unire $>$)
11			μ îngemănate (= unire)
12		VOPSIND M vopsind ($\rightarrow$ pictură) μ zăpadă (= bătrînețe) μ foc (= tinerețe)	μ vopsind (= afecțiune)
13		MULȚIME	Sp Π mulțime UNITĂ $\leq$ fără vină

Tabelul XXIb. Lectura tabulară

		COSMOS	
Cuvînt	Cînt	Spațiu	Timp
			Sp Σ popas (< oprire) Sp Σ /M ore (< timp)
VORBE ÎNGÎNATE		IMENSE	
		SOARE CUMPLIT	
		APĂ MARE	PE FIR
		VÎNT	
M gură (-> vorbă)	M gură (-> cînt)		
M gură (-> vorbă) JURARE	M gură (-> cînt)		
A ROSTI ÎMPREUNĂ SECRET Sp Σ vîrstează (< tăiere)	A ROSTI ÎMPREUNĂ	NOAPTE	NOAPTE
μ VIS (= proiect)			M VIS (-> noapte)
MURMUR (< unire)			DIMINEAȚĂ μ dimineață (= viitor)
	ÎNGEMÂNATE	M anotimpuri (-> peisaje)	Sp Σ anotimpuri
		ZĂPADĂ FOC Sp Π foc (< soare)	Sp Π zăpadă (-> iarnă) M foc (-> vară)
			ÎN SFÎRȘIT

a unui poem de Paul Eluard

Traducerea citatelor

- p. 47 Un voal abșters în ceasul vag
 Al Jocului suprem tresaltă
 (St. Mallarmé, *Album de versuri*,
 Tălmăcire, glose și iconografie de
 Șerban Foarță, Editura Univers,
 București, 1988)
- p. 48 Din insulele sale olandeza avea
 O aromă mentală de scorțișoară, ceai;
 A Indiilor cale prin glasul ei vorbea
 Și ne vărsa în inimi gînd de exil și rai
 Iar corpu-i ispitea precum o colonie.
 (M. Thiry)
- p. 55 Străine, parfumul mi-e plăcut, culege-mă fără regrete
 Violetele sînt surîsul morților
 (P.-J. Toulet)
- p. 56 Sunetul unui mic corn
 mînca cu zeamă de aguridă
 miezul unui tunet
 Cînd o știucă moartă
 a prins în capcană
 drumul unei stele.
- p. 65 Nimic, această spumă, vers
 Virgin redocupînd o cupă;
 Sirenele cum una după
 Cealaltă multe 'n larg s-au șters.
 (St. Mallarmé, *Album de versuri*,
 Tălmăcire, glose și iconografie de
 Șerban Foarță, Editura Univers,
 București, 1988)
- p. 66 Un clavir cîntă-n față
 O pisică trece prin piață
 Provincia adormind
 Ultima notă picurînd
 Pianu-și închide fereastra
 Cît să fie ora asta?
 (J. Laforgue)

- p. 79 Chiar dacă universul l-ar strivi, omul ar rămîne mai nobil decît ceea ce-l distruge, pentru că el ştie că moare şi despre avantajul pe care universul îl are asupra lui, universul nu ştie nimic.
(Pascal)
- p. 94 Orion e mîna mea urcată-n cer.
(B. Cendrars)
- p. 95 În preajmă de fîntînă mor de sete
(François Villon)
- p. 99 Să fie fluturii doar flori? Ori florile
Să fie fluturi? Un roi? Hăţişuri?
(Ed. Rostand)
- p. 100 Ochii mamei sînt stele...
- p. 100 Orion e mîna mea urcată-n cer.
(B. Cendrars)
- p. 103 Stejaru-i încă în picioare
Ori bradul sicriului meu?
(G. Brassens)
- p. 112 Cuvintele cum le rosteşti înţîlnesc
(subsol) Tăcerea. Forma şi structura sînt cele
Prin care cuvintele sau muzicile ating
Nemişcarea, aşa cum o cupă de China
Se mişcă veşnică în nemîşcare.
(T. S. Eliot)
- p. 128 Ce pedicurist nefast
Trece o mînă fără scrupule
De-a lungul degetelor pătrate
Ale sonorei mumii?
(L.P. Fargue)
- p. 128 Provincia adormind
Ultima notă picurînd
Pianu-şi închide fereastra
Cît să fie ora asta?
(J. Laforgue)

- p. 128 Putu să-și sfîrșească în liniște vînatul și ascomicetele.
(R. Queneau)
- p. 130 Dezghioacă fructul rodia cea coaptă
Dezghioacă inima domolită-n sfîrșit
(L. Aragon)
- p. 135 Marea mea, amici, îmi murmură:
„nilurile noastre ne îneacă nopțile născute nea”.
Moare mumie! mucos: inimă-n mur.
Neant negat nume nici nerv n-am!
Urîm amor
Și nu urîm
amor urîm
uram nu
M N
N M
N M
M N
(R. Desnos)
- p. 135 Huhuie, colină, unde se clatină un cap de lup
Huhuie, Lină, în strîmtoarea de lupte și lumînări
Sub cîrja virtuților, țap drăguț.
(G. Cabanel)
- p. 136 Acești calici comis-au fărădelegi mai multe
Decît dezleagă popa. Stai, scormone, ascultă
În sufletul lor unde Dumnezeu e uitat
Nimic nu vei găsi. Te du, deci, pătrunde încoifat
Precum Napoleon, în cizme lui Macarie asemeni
Nainte generalul Bertrand; în urmă semeni
Un tunet de urale. Bucurie și ură.
(V. Hugo)
- p. 137 Eva visează
Roză verde și vise aurii.
(Lus Etienne)
- p. 138 Legile dorințelor noastre sînt zaruri fără răgaz.
(R. Desnos)
- p. 138 Apofizice transversale traversează apocalipsul
(Th. Koenig)

- p. 138 Echimoze de eschimoși cu vorbe excelente
(M. Duchamp)
- p. 138 Salatele de cicoare
Mîine vor dansa
În urna lor funerară
Sub mutrele lunerare
Ce vor cina privind chiorîș
Și peste cîrlionții lor
Vor da buzna cuvintele
Și stropii de salivă...
(L.-P. Fargue)
- p. 138 Dispar minune
și mă pomenesc spațiu
(P. Boujut)
- p. 138 Sub podul Mirabeau curge-n tăcere Sena
(G. Apollinaire, *Poeme*, traducere
de Mihai Beniuc, Editura pentru
Literatură, București, 1968)
- p. 139 Dreapta legănare
A mișcării tale
În aceeași clipă
'Ncepe și dispare
(V. Muselli)
- p. 139 Trecutul mă frămîntă, de viitor mi-e teamă
(P. Corneille)
- p. 139 Coiful sclipind se-oferă morții.
- p. 139 Dar nu sînt ochii florilor ce-și visează mireasma.
Nici un arcaș ascuns nu-i de-a ochilor tăi flori
(O. Larronde)
- p. 139 Și plouă peste prun furtună
Și norii dau toți în floare.
(P. Torreilles)
- p. 139 Flori aeriene de pești înfloriți
- p. 140 Păstorul promontoriu cu clopul lui de nori
(V. Hugo)

- p. 140 Nici voi nu veți înțepeni creștii apei mele reci
Înghet al poemului, ori nu-i veți țintui harababura
(O. Larronde)
- p. 141 Iubirea se revarsă ca torente
Și curge-așa mereu
Ah! viața trece-n unde lente
Iar în speranță-s coarde violente
(G. Apollinaire, *Op. cit.*)
- p. 141 Aligator acoperit de alge și de solzi
- p. 142 Marabout deținător de enigme
Așteptarea tigrlui în liniștea mlaștinilor și a balmelor
- p. 142 scoate securea
purei lășități
și cum se grăbește
și simte *îngerul* din „primejdie“
dintr-o lovitură
taie gâtul lui „întrucât“
(G. Luca)
- p. 145 Un cal de birjă singuratic, învăluit în aburi și
bătînd din picioare
(în engleză în text)
- p. 145-146 În bucătărie a intrat un cîine
Și un cîrnăcior a și înhățat
Bucătaru-l vede și se și repede
Înșfacă polonicul și l-a terminat
Ceilalți cîini s-adună
Și-l îngroapă-n grabă
Sub o cruce albă
Pe care stă scris:
În bucătărie a intrat un cîine (...)
(S. Beckett)
- p. 146 în apele rîului, bastarzi ai lui Adam și Eva de la cotul
brusc al țărmlui pînă la întorsura golfului, printr-o
amplă viziune asupra recirculării înapoi pînă la Castelul
Howth și împrejurimi.
(în engleză în text)
- p. 146 Un fel de singur un ultim un drag un...
(în engleză în text)

- p. 147 Casa mea recolta mea cerșetoarea mea
(J. Lescure)
- p. 149 A auzit licornul
Nechezînd la lucarnă
Vechiul puț în lucernă
Gemea de licurici.
(M. Fombeure)
- p. 149 Te-ai prăpădit pe coasta unde-ai fost părăsită
Necazul urcă-n crupă și cu el galopează
(Racine)
- p. 149 Auzi, auzi tu, scumpo, cum vine noaptea dulce?
(Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*. Florile răului, ediție alcătuită de Geo Dumitrescu, E.L.U., București, 1968, traducere de Barbu Nemțeanu)
- p. 150 Privește vîntul vuind în novembre
(E. Verhaeren)
- p. 150 virtute de crotali truculenți
(G. Cabanel)
- p. 150 Pînă unde, Hugo, sui-vei al tău nume?
Cum de nu ți-au făcut dreptate-n astă lume?
Cînd oare pe acel munte, numit Academie
Îți va fi dat, om mare, să te cațeri și ție?
(L. Veuillot)
- p. 150 Am pe braț, pe partea interioară, un semn sinistru, un
M albastru, care mă amenință.
(A. Breton)
- p. 150 Amiaz cu trăsnet, cu preziceri
Amiaz cu fiare în forum
- p. 151 Și, într-adevăr, se va găsi un timp
Pentru fumul galben strecurat de-a lungul străzii
Frecîndu-și spatele de geamuri.
Se va găsi timp, se va găsi timp,
Ca să-ți plămădești o față care să înlînească
Fețele pe care tu le înlînești;
Se va găsi timp să ucizi și să zămislești

Timp pentru toate lucrările și zilele mîinilor care
 Ridică și lasă să cadă
 În farfuria ta o întrebare;
 Timp pentru mine și timp pentru tine
 Și pentru o sută de nehotărîri încă,
 Pentru o sută de viziuni și reviziune adîncă,
 Înainte de ceașca de ceai care vine

(T. S. Eliot, *Poeme*, traducere
 de Aurel Covaci, Editura
 Albatros, București, 1970)

- p. 151-152 Pe stradă circulam cu multă circumspecție, preambuluri, păreri de rău, partea pe unde te învîrți ofensat de case, temîndu-te de sticlă, ocolind cu viclenii vînătorești, interogată brusc de aerul nocturn, alunecînd ca o epavă pe lîngă sabordurile prăvăliilor, uscîndu-te în cafelele, istovit, ofilit, mestecînd cocleală, chinuit de o întrebare prost pusă, încremenit îndelung de un fel de spărtură, o lipsă ascuțită de un alb iritant.

(L.-P. Fargue)

- p. 152 – Am sărit ca și cum ideea de timp nu mai depinde de cea de spațiu!
 – Nu mai există timp, nu mai există spațiu.
 – Gata cu lucrul în puncte. Gata cu firul scos din clipe...
 ... Intrăm în Eternul fără durată.

(L.-P. Fargue)

- p. 153 Orbul leagănă un copil
 Ciuta cu puii trece-n șir
 Piticul se-uită cu-n ochi trist
 Cum crește clownul trismegist

(G. Apollinaire, *op. cit.*)

- p. 153 Fericiți ai vremii dintii, răsfățați ai Firii,
 trăsături din înalt, creste din zori
 ale oricărei creații, polen al înfloritei dumnezeiri,
 articulații de lumină, trecători, trepte, tronuri,
 spații formate de esențe, scuturi de dragoste, tumulturi
 ale simțirii în extaz furtunos și, deodată, numai
 oglinzi care răspîndesc din belșug propria lor frumusețe
 ca s-o creeze din nou în propriile lor fețe.

(R. M. Rilke, *Versuri*, E.L.U., București,
 1966, traducere Al. Philippide)

- p. 153-154 Soare, oală cu jăratec unde prinde rădăcini frunzișul
 pe care picioarele noastre-l străbat.

.....

Furtunile grele aleargă pe mare, neștiute
 Ici și colo sub umbrarul norilor, prin spărturile zăbrelelor,
 intră enormi ciorchini de nori violeți, tulpini
 mobile de soare clatină nufărul larg al oceanului
 (M. Deguy)

- p. 154 Un vajnic însoțitor se îndrepta spre tindă
 Vasilii mergea spre conac
- p. 154 Fata trece pe sub salcie
- p. 154 Iată locurile pe care le lăsăm. Fructele pământului sînt
 sub pereții noștri, apele cerului în bazinele noastre și
 marile roți de porfir zac pe nisip.
 (Saint-John Perse)
- p. 159-160 Tu, sfîntă Frumusețe, a sufletelor țară!
 Cu ochii tăi de flăcări ca două sărbători,
 Distruge – aceste resturi – ce fiarele cruțară!
 Mi-e inima o vilă frumoasă, pîngărită
 De gloata ce se-adună, se-mbată pînă-n zori!
 – Un blînd parfum plutește în jurul tău, iubită!...
 – Zadarnic a ta mîină mai caută-o scînteie
 În pieptul meu. Acolo e totul devastat
 De ghearele și dinții sălbatici de femeie
 Sălbaticile fiare și inimă-au mîncat!
 Tu ești un cer de toamnă frumos, trandafiriu!
 Tristețea însă-n mine se-nalță ca o mare
 Și lasă, în refluxu-i, pe buza mea, mai viu
 Tot mîlul suferinței și-a undelor amare
 (Charles Baudelaire, *op. cit.*)
- p. 159 Sînt negurosul, văduv, acel neconsolat
 (subsol) (G. de Nerval)
- p. 159 Te ador, pe măsura întunecatei bolți
 (subsol) (Charles Baudelaire, *op. cit.*)
- p. 160 Paharul meu e plin de un vin zvîcnind ca focul
 (G. Apollinaire)
- p. 160 Paharul meu ca rîsul s-a spart și-a răsunat
 (G. Apollinaire)
- P. 167 Natura e un templu ai cărui stîlpi trăiesc.
 (Ch. Baudeliare)

- p. 167 Iată-mă în prezent în miezul vârstei mele
Călare stau acum pe frumosu-mi lăcaș
(J. Cocteau)
- p. 168 Cenușa nu cunoaște ce marmura gîndește
Stîncă în van ascultă valul; creanga ce crește
Nu știe ce-i spune vîntul.
Pedepsit aici cine-i? Vă treceți fără nume!
Să fii tu vinovatul, prunc ce-ai venit pe lume?
Tu ce-ai murit, să fii cel viu?
(V. Hugo)
- p. 170 În felul acesta
Pentru *a se agăța* de cer
teroarea
înalță brațele urlînde ale Lusitanei
(V. V. Maiakovski)
- p. 170 Al meu
și deja străin în ciuda rănii
se corupe *cuvîntul*.
(Fr. Chenot)
- p. 171 Cămile blinde sub tunsoare, cusute-n move
cicatrice, colinele să le îndrepte sub datul
cerului agrar – să-nainteze-n tihnă peste
ardenta pală a cîmpiei; înghenuncheze la
sfîrșit, în aburul visărilor, unde popoarele se
pierd în colbul mort de pe pămînt.
(Saint-John Perse)
- p. 174 COSTUMUL DE SEARĂ
Pe solul răscolit
al unui peisaj primenit
un vajnic drumet
îmbrăcat de căpătat
cu un vechi costum de seară
simte cum vine moartea
destul de tîrziu deja
un fir s-a desprins din urzeală
Donator al veșmîntului cernit
arhitectul își va duce podul
pînă la sfîrșit
cu botul în pămînt la picioarele sale
se odihnește un animal

inconștient de a se fi născut

(J. Follain)

- p. 176 Fîn al poeziei/gîndul spuse măghiranul către
umbra sa ar trebui să-mi arate pe cine servesc/ Nici o corabie
Nici o pompă în semi-timpi, nici o centrifugă:
Ne descurcăm cu actele de bord. Și
Scriem că nu credem în Dumnezeu fără
Perspectivă sau despre călător că e asemenea
Evoluției genului, totul e să nu intri la apă.
Paletă în numeroase cercetări, gunoaie
Jurnaliști Gonzague și Turkestani
Te voi trimite la dracu pe Tine care cu o lance înflăcărată
/trageți sforile !/Spargi gheața sufletului meu
(D. Roche)
- p. 178 E în mirosul cenușiu de praf, în cotlonul din pod
(Saint-John Perse)
- p. 179 Flatare, și om, luxură, fleac
Dar fesă și flaut încă, și totul ca niște
Efi, èfi (de vreme ce majuscula mă-mpiedică
Să fac să se vadă accentul grav. Aici: colț –
(D. Roche)
- p. 180 În iarnă fulgerul submers
(St. Mallarmé, *op. cit.*)
- p. 181 Ridicarea pedepselor
se deschid inimile
cîntă izvorul
(V. Godel)
- p. 188 Yadwigha într-un vis frumos
Adormind încetișor
Auzea glasul muzicuței
Unui cuvios îmblinzitor
În timp ce luna oglindește
Pe apă a pomilor verdeață
Sălbaticii șerpi pleacă urechea
La a instrumentului muzică săltăreață
(H. Rousseau)
- p. 210 Sunetul unui mic corn
Mînca cu zeamă de aguridă
Miezul unui tunet

Cînd o știucă moartă
A prins în capcană
Drumul unei stele
În aer fură grăunțe de secară
Cînd lătratul unei știuci
Și o bucată de pînză
Au găsit trăgînd un pîrț
Și i-au tăiat urechiușa

p. 217
(subsol)

Un gîndăcel
În căpșorul său
Voia să ducă Roma
Și o rățușcă cenușie
Avea o fată
Care ducea marea
Pe cînd perechea unui boboc de gîscă
Luă cu sine întreg Parisul

p. 222

Străine, parfumul mi-e plăcut, culege-mă fără regrete
Violetele sînt surîsul morților.
(P.-J. Toulet)

p. 238

Perete moartea diamantină
E de cealaltă parte a zidurilor
Zidul acesta impenetrabil dar
Dînd înapoi sub mîini fără asprime
Ce însoțește tot ceea ce noi însoțim
Ea evită închizînd între ziduri împodobită
Verso ce dă glas strîmtorilor pietrelor noastre
Ecolul se răsfrînge pe țarcul său mîeros
Lumea cealaltă e aici pietrele vorbesc
Dublură de zidire unde telegrafiem
Prizonieri înțeleși prin ceea ce-i separă.
(M. Deguy)

p. 269-270 CLEPSIDRA

Atîrnă-ți inima de cei trei stîlpi
Atîrnă-ți inima cu legate mîini
Atîrnă-ți inima, o inimă ce plînge
Și se golește-n ceasul ce se stinge
În propria-i răsfrîngere din iezere
Ia-ți inima în stîlpii cei de grezie.

*Dă-ți sîngele, tu inimă amicală
Prin cele două vîrfuri în propria icoană*

Stîlpîi cei negri, stîlpîi cei reci
Îți strîng inima cu trei degete-n veci.
Ia-ți inima-n stîlpîi de lemn
Seci, duri, înflexibili toți trei.

*În negrul tău inel, tu clar Saturn,
Cenușa urnei tale varsă acum.*

Ia-ți inima, aerostat, l-albaștrii
Triplii monumentali pilaștri.
Să-ți șiroiască-ntregul lest secat:
Nacelă ți-e strigoiu-mpovărat
Cu degete schiloade înfipite agale
În unghiile sidefii ale picioarelor tale.

VARSĂ-ȚI SUFLETUL CE VOR SĂ-L SUGRUME
ÎN ALE TRIUNGHIULUI TĂU TREI VÎNTURI NEBUNE

Pune-ți inima bătînd la stîlpul de unde
Țipătul tău întruna pătrunde,
Plînsul și țipătul tău solitare
Ca niște fluvii pe pămînt ne-ajunse la mare.
Ridică-ți brațele înegrite și arse
Ce-au condamnat pe cei blestemați la cazne
Pe fruntea ta transparentă de corn
Satan și-a pus al său tricorn
Ridică-ți brațele neobosite
Ca pe niște trunchiuri de copac curățite
Varsă sudoarea feței tale
În umbra ta unde vremea dispare,
Varsă sudoarea frunții tale
Ce știe ceasul cînd trupurile iau a morții cale!
Și peste al lor sînge neuitat
Varsă-ți sufletul nesecat.
Talia ta de viespe ascuțită
Peste groapa lor rătăcește neobosită,
Peste albul lor mormînt spălat
De al lavei tale venin înghețat.

Cîte-o spînzurătoare în trei locuri înaltă
O spînzurătoare cu stîlpi înguști în coastă
Pentru spînzurarea unei inimi de vînzare
Cenușa inimii tale e aruncată-n cărare
A inimii tale care varsă moarte
Triplul par înegrit o mușcă în parte

Îți mușcă inima, inima care plînge
Și se golește-n ceasul ce se stinge
În vînturătoarea vînturilor îndelung umblate
În răsfrîngerea din mlaștini nesecate.

(A. Jarry)

p. 273

POPASUL ORELOR

Imense vorbe îngîinate
Soare cumplit cu obloane trase
Pe-al apei fir o navă mare
Cu pînza despicînd furtuna

Gură făcută să ascundă
O altă gură și jurarea
De a rosti doar împreună
Secretul ce vîrstează noaptea

Un vis al celor fără vină
Un murmur doar și-o dimineață
Îngemănate anotimpuri
Vopsind cu foc și cu zăpadă

Mulțimea în sfîșit unită.

(P. Eluard, *Poeme*, E.L.U., București,
1968, traducere de Virgil Teodorescu)

N.B. Citatele fără referință sînt traduse de Corina Dimitriu.

BIBLIOGRAFIE

- Adriaens, M.
1973 *Literatuurwetenschap en Linguistiek* (Louvain: Departement Literatuurwetenschap).
- Althusser, Louis
1976 *Idéologie et appareils idéologiques d'Etat, Positions* (Paris: Editions Sociales), 67-125.
- Apostel, Leo
1964 *Symbolisme et anthropologie philosophique: vers une herméneutique cybernétique, Cahiers Internationaux de Symbolisme*, 5, 7-31.
- Arrivé, Michel
1972 *Les Langages de Jarry* (Paris: Klincksieck).
1973 *Pour une théorie des textes poly-isotopes, Langages*, 31, 53-64.
- Aubert, Jacques
1972 *Riverrum, Change*, 11, 120-130.
- Backès, Jean-Louis
1974 *La place et le rôle de la métrique dans une théorie de la littérature, Littérature*, 14, 19-35.
- Barthes, Roland
1964a *Eléments de sémiologie, Communications*, 4, 91-135.
1964b *Structure du fait-divers, Essais critiques* (Paris: Seuil).
1966a *Critique et vérité* (Paris: Seuil).
1966b *Introduction à l'analyse structurale des récits, Communications*, 8, 1-27.
1970 *L'Ancienne Rhétorique. Aide-mémoire, Communications*, 16, 172-223.
1972 *Le Retour du poéticien, La Quinzaine littéraire*, octobre.
- Bierwisch, Manfred
1965 *Poetik und Linguistik, Mathematik und Dichtung*, éd. par H. Kreuzer et R. Gunzenhäuser (Munich: Nymphenburger), 49-65.
- Blanchot, Maurice
1959 *Le Livre à venir* (Paris: Gallimard).

- Brandt, Per Aage
1973 *La Pensée du texte, Essais de la théorie du texte*, éd. par Ch. Bouazis (Paris: Galilée), 183-215.
- Bremond, Claude
1964 *Le Message narratif, Communications*, 4, 4-32.
1966 *La Logique des possibles narratifs, Communications*, 8, 60-76.
1973 *Entre la structure et la forme (à propos d'un essai d'Elli et Pierre Maranda), Versus*, 6/1, 1-20.
- Bühler, Karl
1937 *Sprachtheorie* (Iena).
- Caillois, Roger et Lambert, Jean-Clarence
1958 *Trésor de la poésie universelle* (Paris: Gallimard).
- Cattai, Georges
1951 *T. S. Eliot* (Paris: Editions universitaires).
- Champigny, Robert
1963 *Analyse du „Pont Mirabeau“, P.M.L.A.*, 78, 378-383.
- Chatman, Seymour
1960 *Comparing Metrical Styles, Style in Language*, ed. by T. A. Sebeok (New York-London: M.I.T. Press-John Wiley), 149-172.
- Cherry, Colin
1973 *On human Communication* (Berkeley: M.I.T.).
- Cohen, Jean
1966 *Structure du langage poétique* (= Nouvelle bibliothèque scientifique) (Paris: Flammarion).
1970 *Théorie de la figure, Communications*, 16, 3-25.
- Coquet, Jean-Claude
1969 *Problèmes de l'analyse structurale du récit: L'Étranger, d'Albert Camus, Langue française*, 3, 61-72.
- Deguy, Michel
1969 *Vers une théorie de la figure généralisée, Critique*, 269, 841-861.
- Delas, Daniel et Filliolet, Jacques
1973 *Linguistique et poétique* (= *Langue et Langage*) (Paris: Larousse).
- Delbouille, Paul
1961 *Poésie et sonorités. La critique contemporaine devant le pouvoir suggestif des sons* (Paris: Les Belles-Lettres).
- De Saussure, Ferdinand
1916 *Cours de linguistique générale* (Paris: Payot).

Dhainaut, Pierre

- 1972 *Les Animaux noirs* de Guy Cabanel, *Journal des Poètes*, 42, 7, 13-14.

Domairon

- 1816 *Rhétorique française composée pour l'instruction de la jeunesse* (Paris).

Dubois, Jacques

- 1973 *L'Assommoir* de Zola. *Société-discours-idéologie* (= Thèmes et Textes) (Paris: Larousse).

Dubois, Jean et Sumpf, Joseph

- 1969 *L'analyse du discours* (n° spécial de *Langages*, 13).

Dubois, Philippe

- 1975 La métaphore filée et le fonctionnement du texte, *Le Français moderne*, 43, 3, 202-213.

Abbé Du Bos

- 1719 *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (Paris).

Dufrenne, Mikel

- 1963 *Le Poétique* (Paris: P.U.F.).

Durand, Gilbert

- 1963 *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale* (Paris: P.U.F.).
1964 *L'imagination symbolique* (Paris: P.U.F.).

Durand, Jacques

- 1970 Rhétorique et image publicitaire, *Communications*, 15, 70-95.

Eco, Umberto

- 1965 *L'Oeuvre ouverte* (Paris: Le Seuil).
1972 *La Structure absente* (Paris: Mercure de France).

Edeline, Francis

- 1972a Contribution de la rhétorique à la sémantique générale, *Versus*, 3, 69-78.
1972b Syntaxe et poésie concrète, *Courrier du Centre international d'Etudes poétiques*, 89.
1974 Médiation rhétorique et formation du symbole, *Cahiers Internationaux de Symbolisme*, 26, 27-38.

Eliade, Mircea

- 1944 *Traité d'histoire des religions*, (Paris: Payot).

Fagès, J.-L. et al.

- 1971 *Dictionnaire des media* (s. l.: Mame).

- Fauchereau, Serge
1968 *Lecture de la poésie américaine* (= Critique) (Paris: Editions de Minuit).
- Finas, Lucette
1974 *Salut, Esprit*, 12, 871-901.
- Florescu, Vasile
1971 *Retorica nella suo sviluppo storico* (Bologne: Il Mulino).
1973 *Retorica și neoretorica. Geneza; evoluție; perspective* (București: Editura Academiei).
- Fontanier, Pierre
1968 *Les Figures du discours* (= Science de l'homme) (Paris: Flammarion).
- Foucault, Michel
1969 *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines* (Paris: Gallimard).
- Fraisse, Paul
1965 *Les Structures rythmiques* (Les Publications universitaires de Louvain).
- Francès, Robert
1973 *La Perception* (= Que sais-je?, 1076) (Paris: P.U.F.).
- François, Frédéric
1971 *Du Sens des énoncés contradictoires*, *La linguistique*, 7, 2, 21-33.
- Friedmann, Roman
1960 *E. E. Cummings. The art of his poetry* (John Hopkins Paperbacks).
- Fucks, W.
1953 *Mathematische Analyse des Literarischen Stils*, *Studium generale*, 506-523.
- García, Berrio, Antonio
1973 *Significado actual del formalismo ruso* (= Ensayos) (Barcelone: Planeta).
- Genette, Gérard
1964 *La rhétorique et l'espace du langage*, *Tel quel*, 19, 44-45.
1969 *Langage poétique, poétique du langage*, *Figures II* (Paris: Seuil).
1970 *La rhétorique restreinte*, *Communications*, 16, 158-171.

Geninasca, Jacques

- 1972 Découpage conventionnel et signification, *Essai de sémiotique poétique*, éd. par A.-J. Greimas (= L) (Paris: Larousse), 45-62.

Girard, René

- 1972 *La Violence et le Sacré* (Paris: Grasset).

Goldmann, Lucien

- 1955 *Le Dieu caché* (Paris: Gallimard).

Greimas, Algirdas-Julien

- 1966a *Sémantique structurale* (= Langue et Langage) (Paris: Larousse).
1966b Pour une théorie de l'interprétation du récit mythique, *Communications*, 8, 28-59.
1970 *Du Sens* (Paris: Le Seuil).
1972 *Introduction aux Essais de sémiotique poétique* (= L) (Paris: Larousse), 6-24.

Groupe μ

- 1968 Rhétorique généralisée, *Cahiers internationaux de symbolisme*, 15-16, 103-115.
1970a *Rhétorique générale* (= Langue et Langage) (Paris: Larousse).
1970b Rhétoriques particulières. (Figure de l'argot, Titres de films, La clé des songes, Les biographies de Paris-Match), *Communications*, 16, 70-124.
1972 *Rhétorique poétique. Le jeu des figures dans un poème de P. Eluard* (= Documents de travail et publications, 10) (Urbino: Centro Internazionale di Semiotica e di Linguistica).
1974a Rhétorique médiatrice: relations entre isotopies dans un distique de Paul-Jean Toulet, *Du Linguistique au textuel* (éd. par Ch. Grivel et A. Kibédi-Varga) (Assen, Amsterdam: Van Gorcum), 4-19.
1974b Lecture du poème et isotopies multiples, *Le Français moderne*, 42, 217-236.
1976 La cafetière est sur la table. Éléments pour une rhétorique de l'image, *Communications et langages*, 29, 37-49.

Gusdorf, Georges

- 1953 *Mythe et métaphysique* (Paris: Flammarion).

Guiraud, Pierre

- 1958 Le champ stylistique du gouffre chez Baudelaire, *Orbis Litterarum*, 75-84.

- Harweg, Roland
1968 *Pronomina und Text Konstitution* (Munich: Fink Verlag).
- Henry, Albert
1971 *Métonymie et métaphore* (Paris: Klincksieck)
- Hrushovski, Benjamin
1960 Le Vers libre dans la poésie moderne, éd. par. T. A. Sebeok, *Style in Language* (Cambridge, M.I.T. Press), 1973-190.
- Iosifescu, Silvan
1974 Introducere la Grupul μ , *Retorică generală* (București: Univers), VII-XIV.
- Jakobson, Roman
1963 Linguistique et poétique, *Essais de linguistique générale* (Paris: Editions de Minuit).
1973 L'art verbal des peintres-poètes (*Questions de poétique* Paris: Seuil), 387-394.
- Katz, Jerrold J. et Fodor, Jerry A.
1964 The Structure of a semantic Theory, Fodor et Katz (eds.), *The structure of language. Readings in the Philosophy of Language* (Englewood Cliffs: Prentice Hall), 479-518.
- Kibédi-Varga, A.
1963 *Les constantes du poème* (Den Haag: Van Goor Zonen).
1970 *Rhétorique et littérature. Etudes de structures classiques* (= Orientations) (Paris: Didier).
- Klinkenberg, Jean-Marie
1972 Combinatoire et sélection, *Journál des Poètes*, XLII, 3, 8-11.
1973a Vers un modèle théorique du langage poétique, *Degrés*, I, d 1-d 12.
1973b Le concept d'isotopie en sémantique et en sémiotique littéraire, *Le Français moderne*, 41, 3, 285-290.
- Konrad, Hedwig
1958 *Étude sur la métaphore* (Paris: Vrin, 2e éd.).
- Kristeva, Julia
1972 Quelques problèmes de sémiotique littéraire à propos d'un texte de Mallarmé: *Un coup de dés, Essais de sémiotique poétique*, éd. par. A.-J. Greimas, (= L) (Paris: Larousse), 208-234.
1974 *La Révolution du langage poétique* (Paris: Seuil).
- Kuentz, Pierre
1971 Rhétorique générale ou rhétorique théorique?, *Littérature*, 4, 108-115.

Lausberg, Heinrich

1960 *Handbuch der literarischen Rhetorik* (München: Max Hueber), 2 vol.

Lecerf, Yves

1974 Des Poèmes cachés dans des poèmes, *Poétique*, 18, 137-159.

Leech, Geoffrey N.

1969 *Linguistic Guide to English Poetry* (Longman).

Lefebvre, Maurice-Jean

1971 *Structure du discours de la poésie et du récit* (Neuchâtel: La Baconnière).

Le Guern, Michel

1973 *Sémantique de la métaphore et de la métonymie* (= Langue et Langage) (Paris: Larousse).

Leroi-Gourhan, André

1965 *Le Geste et la parole – La mémoire et les rythmes* (Paris: Albin Michel).

Lévi-Strauss, Claude

1958 *Anthropologie structurale* (Paris: Plon).

1962 *La Pensée sauvage* (Paris: Plon).

Lüdi, Georges

1973 *Die Metapher als Funktion des Aktualisierung* (= Romanica Helvetica, 85) (Bern: Francke).

Makarius, Michel

1974 Le Moment Mallarmé, *Revue d'esthétique*, 1, 1-15.

Malraux, André

1951 *Les Voix du silence* (Paris: Gallimard).

Mancaş, Mihaela

1973 Sur la métonymie et la métaphore, *Revue roumaine de Linguistique*, 18, 5, 439-443.

Mancaş, Mihaela et Diaconescu, Paula

1969 Sémantique et stylistique. La structure sémantique des déterminants chez Mihail Sadoveanu, *Revue roumaine de Linguistique*, 14, 111-136.

Maranda, Elli et Pierre

1971 *Structural Models in Folklore and transformational Essays* (Den Haag: Mouton).

Marcus, Solomon

1968 Langage scientifique, structures rythmiques, langage lyrique, *Cahiers de Linguistique théorique et appliquée*, 15, 127-155.

1970a *Poetica matematică* (București: Editura Academiei).

1970b Two Poles of the human Language, *Revue roumaine de Linguistique*, 15, 187-189, 309-316.

1970c Structure et valeur dans l'esthétique de Pius Servien, *Revue roumaine des sciences sociales. Série de Philosophie et Logique*, 14, 207-212.

Marks, Barry A.

1964 *E. E. Cummings* (New Haven: College University Press).

Marrou, Henri-Irénée

1971 *Les Troubadours* (Paris: Seuil).

Micha, Alexandre

1970 La Couleur épique dans le *Roman de Thèbes, Romania*, 41.

Minguet, Philippe

1975 Du Rhétorique au poétique, *Vers une esthétique sans entrave* (Paris: 10-18), 329-344.

1977 Isotopie de l'image, *Actes du I-er Congrès de l'Association Internationale de Sémiotique*, éd. par. U. Eco, S. Chatman, J. M. Klinkenberg (Den Haag: Mouton).

Moles, Abraham A.

1958 *Théorie de l'information et perception esthétique* (Paris: Flammarion).

Monod, Jacques

1970 *Le Hasard et la nécessité* (Paris: Seuil).

Morin, Violette

1966 L'Histoire drôle, *Communications*, 8, 102-119.

1970 Les Dessins humoristiques, *Communications*, 15, 110-131.

Mounin, Georges

1965 Un Champ sémantique: la dénomination des animaux domestiques. *La Linguistique*, 1, 31-54.

1975 Les Difficultés de la poétique jakobsonienne, *L'Arc*, 60, 64-69.

Nelli, René

1967 Le Temps imaginaire et ses structures dans l'oeuvre poétique, *Cahiers Internationaux de Symbolisme*, 14, 53-67.

Oulipo

1973 *Littérature potentielle* (= Idées) (Paris: Gallimard).

- Perelman, Chaïm
1970 *The new Rhetoric: a Theory of Practical Reasoning, The Great Ideas Today.*
- Perelman, Chaïm et Olbrechts-Tyteca, L.
1958 *La nouvelle Rhétorique. Traité de l'argumentation* (Paris: P.U.F.), 2 vol.
- Piaget, Jean
1949 *Traité de logique* (Paris: Armand Colin).
- Plett, Heinrich, éd.
1977 *Zur Kritik des geltenden Rhetorikverständnisses* (München: Wilhelm Fink).
- Ponton, Rémy
1973 Programme esthétique et accumulation du capital symbolique. L'exemple du Parnasse, *Revue Française de Sociologie*, XIV, 2, 202-220.
- Porter, Lambert C.
1960 *La Fatrasie et le Fatras. Essai sur la poésie irrationnelle en France au moyen-âge* (Genève, Paris: Droz, Minard).
- Pottier, Bernard
1964 Vers une sémantique moderne. *Travaux de linguistique et de littérature*, 1, 10)-138.
- Pradines, Maurice
1953 *Traité de psychologie générale*, 2 tomes (Paris: P.U.F.).
- Prieto, Luis-J.
1966 *Messages et signaux* (= Le linguiste) (Paris: P.U.F.).
1975 *Etudes de linguistique et de sémiologie générales* (Paris: Droz).
- Rastier, François
1971 Systématique des isotopies, *Essais de sémiotique poétique*, éd. par A.-J. Greimas (= L) (Paris: Larousse), 80-105.
- Renier, Victor
1974 *Le Problème du récit sémiotique* (= Cours et Documents n°3) (Université de Louvain: Institut de Linguistique).
- Richards, I. A.
1936 *The Philosophy of Rhetoric* (New York: Oxford University Press).
- Richaudeau, F.
1973 *Le Langage efficace. Psychologie, langage, société* (Paris: Denoël).

- Riffaterre, Michael
 1959 Criteria for style analysis, *Word*, 15, 154-174.
 1960 Stylistic Context, *Word*, 16, 2, 207-218.
 1969 La métaphore filée dans la poésie surréaliste, *Langue française*, 3, 46-60.
 1971 *Essais de stylistique structurale* (Paris: Flammarion).
- Rodway, Allan
 1967 By Algebra to Augustinianism, *Essays on Style and Language*, ed. by R. Fowler (Londres: Routledge and Kegan Paul) 53-57.
- Ruwet, Nicolas
 1972 *Langage, musique, poésie* (Paris: Seuil).
 1975 Synecdoques et métonymies, *Poétique*, 23, 371-388.
- Rychner, Jean
 1955 *La Chanson de geste. Essai sur l'art épique des Jongleurs* (Genève, Lille: Droz, Giard).
- Sebeok, Thomas A.
 1960 Decoding a Text: Levels and Aspects in a Cheremis Sonnet, *Style in Language* (New York, London: M.I.T. Press, John Wiley), 221-235.
- Servien, Pius
 1931 *Le Langage des Sciences* (Paris: Blanchard).
 1935 *Principes d'esthétique* (Paris: Boivin).
 1948 *Science et poésie* (= Bibliothèque de Philosophie scientifique) (Paris: Flammarion).
- Shannon, Claude E.
 1951 Prediction and Entropy of Printed English, *Bell System Technological Journal*, XXX, 50-64.
- Sojcher, Jacques
 1969 La Métaphore généralisée, *Revue Internationale de Philosophie*, 23, 1, 58-68.
- Somville, Pierre
 1975 *Essai sur la poétique d'Aristote* (Paris: Vrin).
- Soublin, Françoise et Tamine, Joëlle
 1973 Métaphores et cadres syntaxiques: la juxtaposition, *Le Français moderne*, 41, 240-255.
- Souriau, Etienne
 1929 *L'Avenir de l'esthétique. Essai sur l'objet d'une science naissante* (Paris: Alcan).
- Sperber, Dan
 1975 Rudiments de rhétorique cognitive, *Poétique*, 23, 389-415.

Stutterheim, C.F.P.

- 1941 *Het Begrip Metaphoor. Een taalkundig en wijsgerig Onderzoek* (Amsterdam: H.J. Paris).

Todorov, Tzvetan

- 1967 *Littérature et signification* (Paris: Larousse).
 1968 *Poétique, Qu'est-ce que le structuralisme?* (Paris: Seuil).
 1970 *Synecdoques, Communications*, 16, 26-35.
 1971 *Poétique de la prose* (= *Poétique*) (Paris: Le Seuil).
 1972a *Introduction à la symbolique, Poétique*, 11, 273-308.
 1972b *L'étrange cas de Mlle Hélène Smith, Romanic Review*, 58, 83-91.
 1972c *Le Sens des sons, Poétique*, 11, 446-462.
 1974 *Recherches sur le symbolisme linguistique I. Le mot d'esprit et ses rapports avec le symbolique, Poétique*, 18, 215-245.
 1975 *La notion de littérature, Langue, discours, société. Pour Emile Benveniste*, sous la dir. de J. Kristeva, C.-Cl. Milner, N. Ruwet (Paris: Seuil).
 1977 *Sémiotique littéraire, Actes du premier Congrès de l'Association Internationale de Sémiotique*, éd. par U. Eco, S. Chatman, J.-M. Klinkenberg (Den Haag-Mouton).

Trier, Jost

- 1931 *Der deutsche Wortschatz im Sinnbezirk des Verstandes* (Heidelberg).

Vaina-Pusca, Lucia

- 1974 *Pour une hiérarchie des isotopies du contenu d'un texte poétique, Cahiers de linguistique théorique et appliquée*, 11, 2, 317-326.

Van Dijk, Teun A.

- 1972a *Some Aspects of Text Grammars* (= *Janua Linguarum, Series Maior* 63) (Den Haag: Mouton).
 1972b *Aspects d'une théorie générative du texte poétique, Essais de sémiotique poétique*, éd. A.-J. Greimas (= *L*) (Paris: Larousse).
 1973 *Modèles génératifs en théorie littéraire, Essais de la théorie du texte*, éd. Ch. Bouazis (Paris: Galilée), 79-99.

Vasiliu, E.

- 1970 *Elemente de teorie semantică a limbilor naturale* (București).

Vernant, Jean-Pierre

- 1972 *Ambiguïté et renversement. Sur la structure énigmatique d'Oedipe-Roi*, dans Vernant et Vidal-Naquet, *Mythe et Tragédie en Grèce ancienne* (= *Textes à l'appui*) (Paris: Maspero), 99-132.

Vernier, France

1974 *L'Ecriture et les Textes* (= Problèmes) (Paris: Editions sociales).

Wagner, Robert-Léon

1950 *Linguistique* (Paris: Mercure de France), CCCX, 1048.

Weinrich, Harald

1967 Semantik der Metapher, *Folia linguistica*, I, 1-2, 3-17.

Williams, Emmett

1967 *Anthology of concrete Poetry* (Something else Press).

Yücel, Tashin

1964 *L'Imaginaire de Bernanos* (Istamboul: Faculté des Lettres).

Zilberberg, Claude

1972 *Une Lecture des 'Fleurs du Mal'* (= Univers sémiotique) (Paris: Mame).

Zumthor, Paul

1972 *Essai de poétique médiévale* (= Poétique) (Paris: Seuil).

1975 *Langue, texte, énigme* (= Poétique) (Paris: Seuil).

Zirmunskij, Viktor

1966 *Introduction to Metrics. The Theory of Verse* (= Slavic printings, LVIII) (Den Haag-Mouton).

INDICE DE AUTORI

A

Alain, 15.
Allais, 235.
Althusser, 194.
Ampère, 80.
Apollinaire, 93, 138, 153, 160, 167,
177, 189, 268.
Apostel, 75, 76.
Aragon, 174.
Arnheim, 120.
Arrivé, 29, 30, 32, 36, 37, 51, 118.
Aubert, 146.

B

Bachelard, 101, 194.
Backès, 197, 198.
Bacon, 80.
Bahtin, 187.
Bally, 14, 28.
Barthes, 11, 12, 15, 48, 53, 95, 101,
103, 111, 161, 183, 194, 196.
Baudelaire, 20, 27, 48, 55, 94, 100,
149, 159, 166, 168, 186, 205.
Beckett, 145.
Bense, 117.
Berrio, 185.
Betz, 153.
Biaconescu, 41.
Bierwisch, 190.
Binet, 183.
Blake, 81.
Blanchot, 205.
Bleustein-Blanchet, 147.
Bloom, 48.
Boileau, 197.
Bolton, 123.
Bonnefoy, 235.

Boujut, 138.

Brandt, 29.

Brassens, 103.

Bremond, 89, 132, 164.

Breton, 60, 99, 100, 150.

Bühler, 60.

C

Cabanel, 135, 137, 141, 150.

Cagliostro, 19.

Caillois, 70, 139.

Carroll, 144.

Cattaui, 112.

Cendrars, 93, 100.

Cernişenski, 187.

Champingy, 71, 138.

Chatman, 126, 164

Chenot, 170.

Cherry, 230.

Claudel, 125, 177, 203.

Cocteau, 167.

Cohen, 102, 103, 178.

Coquet, 29, 52.

Corneille, 139.

Croce, 15, 18, 196.

Cummings, 253, 255, 256, 257, 259.

D

Damourette et Pichon, 191.

Daniel, 117.

Daninos, 120.

Deguy, 11, 79, 130, 153, 162, 267,
204, 238, 241, 242, 251.

Delas-Filliolet, 17, 21, 22, 58, 100,
102.

Delbouille, 149.

Desnos, 135, 138.

Dhainaut, 141.
 Diderot, 12, 235.
 Domairon, 13.
 Dostoievski, 187.
 Dresden, 18.
 Dubois, Jean, 26.
 Dubois, Philippe, 208.
 Du Bos, 98.
 Dubuffet, 70.
 Duchamp, 138.
 Dufrenne, 76.
 Durand, 75, 88, 93, 101, 209, 271.

E

Eco, 22, 29, 72.
 Edeline, 43, 87, 96, 112, 262.
 Eliade, 88, 119.
 Eliot, 112, 145, 151, 152.
 Eluard, 14, 53, 54, 77, 137, 145, 161, 204, 286, 273.
 Engels, 194.
 Etienne, 137, 142.

F

Fagès, 26.
 Fargue, 128, 138, 145, 151.
 Fauchereau, 253.
 Ferdière, 52.
 Finas, 180.
 Finlay, 82, 102, 222, 260, 265, 268.
 Florescu, 11, 172.
 Follain, 135, 174, 175, 204.
 Fombeurre, 148.
 Fontanier, 45.
 Foucault, 199, 201.
 Fraisse, 124, 125.
 Francès, 61.
 Freud, 179.
 Friedmann, 255, 257.
 Fucks, 41.

G

Garnier, 157.
 Genette, 11, 15, 43, 45, 60, 73, 195.
 Geninasca, 159.

Girard, 201.
 Godel, 181.
 Goldman, 201.
 Greimas, 20, 23, 24, 26, 29, 30, 33, 34, 36, 39, 42, 53, 57, 58, 78, 80, 84-87, 114, 115, 118, 132, 147, 244.
 Grupul μ , 17, 43, 46, 53, 61, 62, 76, 91, 94, 105, 114, 127, 129, 162, 168, 180, 209, 225, 273.
 Guiraud, 28.
 Gusdorf, 119, 121.

H

Harris, 56, 158.
 Harweg, 158.
 Henry, 45.
 Hjelmslev, 48.
 Hockett, 46.
 Homer, 70.
 Horațiu, 13.
 Hrušovski, 126.
 Hubert și Maus, 121.
 Hugo, 41, 81, 136, 140, 141, 203.

I

Iosifescu, 18.
 Ipsen, 27.
 Izoard, 170.

J

Jacob, 80.
 Jakobson, 11, 14, 16, 20, 30, 62, 69-71, 82, 94, 100, 109, 110, 111, 115, 141, 154, 187-192, 202.
 Jarry, 23, 102, 278.
 Joyce, 42, 81, 117, 146.
 Jung, 88.

K

Kant, 97, 192.
 Katz și Fodor, 35.
 Kibédi-Varga, 11, 13.
 Klinkenberg, 26, 177.
 Koenig, 138.
 Konrad, 60.

Kuentz, 18, 195.
Kristeva, 179, 205.

L

Labé, 40, 186.
Lacan, 179.
La Fontaine, 167.
Laforgue, 66, 68, 128.
Lausberg, 12.
Lautréamont, 171, 179, 186.
Lecerf, 177.
Leech, 127.
Leenhardt, 119.
Lefebvre, 74, 76, 127.
Le Guern, 45, 52, 66, 110.
Leibowitz, 75.
Leroy-Gourhan, 118.
Lescure, 142, 147.
Levin, 130, 178.
Lévi-Strauss, 71, 72, 75, 80, 88, 94,
100, 120, 121, 132.
Luca, 141, 142.
Lüdi, 43.

M

Maiakovski, 170.
Makarius, 205.
Mallarmé, 20, 23, 47, 58, 64, 70,
72, 77, 94, 96, 142, 157, 169, 171,
179-181, 186, 198, 204, 205, 245.
Malraux, 98.
Mancas, 41, 67, 110.
Maranda, 88, 89, 162.
Marcus, 31, 41, 59, 127, 155, 184.
Maritain, 19.
Marrou, 146.
Micha, 143.
Miguel, 143.
Minguet, 17.
Moles, 114, 122, 123.
Monod, 107, 117.
Morin, 27.
Mounin, 28, 212.
Muselli, 138.
Musset, 58.

N

Napoleon, 19.
Nelli, 112, 132.
Nerval, 23, 79, 159, 186, 194.
Novalis, 235.

O

Olbrechts-Tyteca, 12.
Oulipo, 177, 184.
Ovidiu, 13.

P

Papillon de Laphrise, 18.
Pareyson, 15.
Pascal, 79, 98.
Peguy, 123, 150, 203.
Perec, 137.
Perelman, 12, 19.
Perse, 150, 151, 154, 171.
Piaget, 76, 97, 129.
Platon, 120, 192.
Poe, 48, 71.
Ponge, 179, 180, 181.
Ponton, 197.
Porter, 210, 211, 217.
Pradines, 183.
Prieto, 35.
Propp, 132, 147.
Prudhomme, 96, 188.

Q

Queneau, 35, 117, 129, 141, 144,
160, 181.

R

Rabelais, 39, 144.
Rastier, 30, 39, 50, 52, 64, 77, 78,
92, 95, 96, 182, 211, 245.
Remacle, 222.
Renier, 33, 55, 162.
Revault d'Allonnes, 70.
Richards, 60.
Richaudeau, 43, 46, 113.
Riffaterre, 28, 56, 171, 208, 212.

- Rilke, 153.
 Rimbaud, 23, 165, 186.
 Robert, 15.
 Roche, 178, 179.
 Rodway, 161.
 Ronsard, 165, 205.
 Rostand, 99.
 Rousseau (Vameşul) 187-191.
 Rousseau R. L., 236.
 Roussel, 146.
 Ruwet, 11, 15, 16, 40, 45.
 Rychner, 143.
- S**
- Salacrou, 120.
 Sapir-Whorf, 28.
 Sartre, 72.
 Saussure, 113, 116, 135.
 Sebeok, 89.
 Servien, 31, 155.
 Shannon, 155.
 Sojcher, 11.
 Sollers, 179.
 Somville, 12.
 Soublin, 170.
 Souriau, 15, 186.
 Sperber, 34.
 Spire, 125.
 Spitzer, 29.
 Spoerri, 18.
 Stutterheim, 60.
- T**
- Tamine, 170.
 Thiry, 48.
 Todorov, 12, 14, 43, 67, 110, 129,
- 149, 177, 182, 186, 187, 217.
 Torreilles, 139.
 Toulet 55, 101, 102, 222.
 Trier, 27, 34, 37.
 Trnka, 111.
- U**
- Ungaretti, 81.
- V**
- Vaina-Puşca, 57, 224.
 Valéry, 14, 19, 69, 71, 192.
 Van der Leew, 119.
 Van Dijk, 29, 36, 40.
 Vasiliu, 35.
 Verhaeren, 150.
 Verlaine, 92.
 Vernant, 201.
 Veuillot, 150.
 Vico, 120.
 Voltaire, 189.
- W**
- Wagner, 186.
 Weber-Fechner, 36.
 Weinrich, 41.
 Wittgenstein, 196.
- Y**
- Yücel, 28.
- Z**
- Zilberberg, 26.
 Zirmunskij, 126.
 Zumthor, 143, 211, 216, 218, 221.

ÎN ATENȚIA
librarilor și vânzătorilor cu amănuntul

Contravaloarea timbrului literar
se depune în contul Uniunii Scriitorilor din România
nr. 45101032, deschis la BCR, Filiala Sector 1, București.



Tehnoredactor: NICOLAE ȘERBĂNESCU

Tehnoredactare computerizată



„UNIVERS INFORMATIC“

Tipărit la
Atelierele Tipografice
METROPOL

BOULAS/CENTRAL UNIVERSITY